BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE
DI STUDI CINEMATOGRAFICI

In sta cassela mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO X - NUMERO 3 - MARZO 1949

Sommario

Direzione: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81.829 — *Redaz. napoletana,* presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli (ore 17-19) — *Redaz. milanese,* presso Guido Aristarco, Via Paolo Andreani 4, Milano (telefono 580.705) — Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81.829 — c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L. 3.600 - Estero L. 5.800
Un numero L. 380 - Un numero arretrato il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA

LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO X - NUMERO 3 - MARZO 1949

Francesco Pasinetti

Per Francesco, cosí lo abbiamo sempre chiamato noi amici, non si convengono necrologi di rito: non avrei l'animo di farne io, che lo ho avuto vicino per tanti anni in tutte le iniziative nate nell'ambito del cinema e della cultura cinematografica, di cui era in Italia uno degli uomini piú rappresentativi e provveduti.

La nostra amicizia era nata nel comune lavoro e nella comune passione per il cinema e gli studî che lo riguardano. Una amicizia concreta e non di parole. E con parole è difficile dire quanto vuoto è rimpianto lasci fra tutti noi la sua morte improvvisa.

Il destino lo ha rapito mentre il lavoro ci teneva lontani: lontani, ma non divisi.

Pasinetti è stato animatore di ogni buona e seria attività nel cinema. Dal Centro, cui partecipò fin dalla fondazione, a questa rivista e alla collana di studî cinematografici. Dai Circoli del cinema alla Mostra di Venezia, dai convegni internazionali all'attività documentaristica. Tutte le migliori iniziative portano anche il suo nome: fu tra noi, che crediamo all'importanza e alla serietà del cinema, uno dei piú intelligenti, fattivi e generosi.

I suoi anni migliori, Francesco li ha spesi per il cinema. Tutti dobbiamo essergli riconoscenti.

Il suo carattere schivo non ricercava elogi, non chiedeva a nessuno soddisfazioni di carattere esteriore: gioiva solo, sempre, se qualcosa di buono faceva o vedeva fare.

Un bel film, un buon libro, una nobile iniziativa lo riempivano di entusiasmo; il successo degli altri lo rallegrava come fosse il suo successo.

Il Centro perde con lui uno spirito sereno, obiettivo, alacre: tutti, un esempio di amore e disinteresse per il lavoro; molti, tra cui chi scrive, un amico: e per questo non ci sono parole sufficienti a dire il dolore crudele che ci ha colpito, il vuoto che lascia nei nostri cuori.

Luigi Chiarini

Mentre il fascicolo è in macchina apprendiamo con dolore la morte di Francesco Pasinetti (n. a Venezia l'1 giugno 1911, d. a Roma il 2 aprile c. a.). Alle commosse note di ricordo di Luigi Chiarini, che ha appreso la notizia in Calabria, durante il suo lavoro, *Bianco e Nero* farà seguire una piú ampia rievocazione dello Scomparso.

La formazione dei cicli nella letteratura e nel cinema

L'enunciazione del titolo del presente saggio vuole essere preventivamente chiarita, per non ingenerare dubbî — o quanto meno attese, che resterebbero deluse, di scoperte metafisiche, di significati esoterici, della formulazione di una simbologia astratta, della rivelazione di un mondo imperlustrato, vergine, intatto come questo nostro reale nel tempo della creazione divina — circa quanto saremo per dire tentando di illustrare la fenomonologia di due atti dello spirito e della fantasia dell'uomo.

Per ciclo, che è una voce familiare agli studiosi di letteratura, e ricorre nella terminologia storica, filosofica, scientifica, intendiamo propriamente l'inesausta istanza di una materia poetica che si ripresenta con carattere di validità, e tende a conchiudersi, definirsi, storicamente, attraverso le sue varie fasi, dentro un suo limite apparente, vale a dire dentro un circolo che è propriamente il simbolo dell'eterno, del perenne, dell'infinito. Gli avi, le civiltà: le stragi e le resurrezioni dei popoli; i fragorosi cataclismi e le tacite aurore del mondo; le lunghe notti e i soli raggianti delle nazioni si svolgono per cicli, si rispecchiano nell'infinito di questo simbolo nel quale convergono, vivono e palpitano, muoiono e risorgono i pensieri, i sentimenti, i sogni, le fantasie, le indomite attività degli uomini, le parole delle quali « multa renascentur quae jam cecidere », i sistemi filosofici che tornano a noi dalla polvere dei secoli, rivestendosi di termini attuali, le immaginazioni artistiche, le invenzioni poetiche che dallo stato innocente della loro puerizia i popoli inseguono, svolgono, arricchiscono, deturpano nei calamitosi periodi della tecnica, delle teorie, dei sistemi, corrompono nella presunzione di perfezionarle in tempi di decadenza, e poi alimentano di nuova vita, di piú leggiadra linfa.

Al rinnovarsi perenne di una materia poetica, al suo circolare da una generazione all'altra, da una civiltà ad un'altra lontana nel tempo e nello spazio, al suo palpitare eterno al tocco magico d'una mano d'artista che la riprende, la solleva, vi espande il soffio divino di una creazione che è incontaminata come la prima, pura, come la prima di origine celeste, converrebbe veramente il linguaggio delle prestigiose intuizioni dei romantici tedeschi che per primi si occuparono sistematicamente di questo processo dello spirito umano, con poetiche immagini, con parole alte come un volo d'ali, scorgendo scaturire dall'abisso dei tempi il primissimo germe dell'epos, e collocando sotto categoria universale i poemi indiani e i poemi omerici, l'epopea germanica e l'epopea medievale romanza, sotto la categoria cioè della formazione graduale e metodica, storicamente una e assoluta per tutti, dei cicli poetici.

Parliamo dunque in termini di poesia: e questo è il punto saliente del nostro discorso.

Non si puntualizza in un tempo limite la formazione dei grandi poemi dell' India antica, le cui centinaia di migliaia di versi si estendono, quanto a datazione, materia, episodî, da un clima culturale all'altro; e questo è un dato ovvio, tanto quanto è ovvio quello collocato alla base della formazione della *Bibbia* che non è meno epos degli altri. Per civiltà meno lontane, piú vicine a noi, se pure appaiono controversi i *Prolegomena* del Wolf e la discoverta del vero Omero del Vico — ma le confutazioni di conquiste di questo genere si precisano in tempi quando il concetto di creazione unitaria e individuale del genio umano sorge da una visione limitata, individualistica, dello spirito umano che soffia dentro l'opera d'arte —, l'*Iliade* e l'*Odissea* sono il grande avvenimento, vorrei dire moderno, della formazione ciclica della poesia epica: della grande poesia che rapsodicamente converge verso un corpus, partendo da temi poetici, l'oltraggio di Agamennone ad Achille, il desiderio di vendetta di Achille, il pianto d'Achille, la solitudine di Achille, ai quali si collegano via via altri temi, l'amicizia — il « compagnonnage » delle canzoni di gesta — l'addio e il pianto della sposa, il combattimento di Paride e Menelao, il combattimento di Patroclo ed Ettore, il combattimento di Ettore ed Achille.

Questi motivi circolano; l'uno si genera dall'altro, per evoluzione spontanea che trova una voce, una eco, un aedo che la raccoglie. Per quanto riguarda l'« Odissea », il ciclo di generazione è similare; ma è da pensare a tutte le « Odissee » perdute, al vasto epos che abbracciava le avventure degli eroi che già avevano combattuto sotto le mura di Troia, poiché ad ognuno di essi la fantasia prodigò il relativo « nóstos », il canto dell'avventuroso viaggio qual'era toccato a Ulisse, l'assunzione — dalla celebrazione collettiva, nei cataloghi della *Iliade,* nei cataloghi cioè delle navi e degli eroi, frettolosa e pressoché anonima — all'agone del protagonista. Singolare fortuna d'un motivo, dal quale sorse un intero ciclo di narrazioni di viaggi, di descrizioni di vie marittime che s'irradiano da un piccolo specchio di mare. Che se a questo, il quale proprio in sede letteraria è chiamato ciclo, ciclo troiano, si aggiunge l'altro ciclo dell'antichità greca, quello tebano, l'orizzonte della nostra indagine si allarga: e abbraccia la drammaturgia, dall'esametro si estende ai metri varî, mobili dei cori delle trilogie. Si sarebbe tentati di ritenere troppo angusto il territorio della Grecia, tanto frequentemente gli stessi personaggi appaiono sulla scena, completandosi da un poema all'altro, dai poemi alle tragedie, e mai completi in assoluto: poiché se della uccisione di Agamennone c'informa, per esempio l'*Odissea,* la fine di Agamennone non è direttamente tutta nell'*Agamennone* di Eschilo, ma è presente tuttora nell'*Oreste* e nell'*Elettra* e nella *Ifigenia in Tauride* di Euripide, e ancora ritorna nella *Elettra* di Sofocle. Perché questo continuo ritorno degli stessi protagonisti, questo girare in pieno intorno a fatti, motivi, ossessioni, dal poema alla tragedia, da un poeta all'altro e poi ancora ad altri? Che il mondo spirituale dei greci fosse chiuso in limiti cosí stretti da non lasciare altra attività che elaborare e poi sempre elaborare la leggenda del parricido, la leggenda

dell'uxoricidio, la leggenda del matricido, passando dalle angoscie e dalla lotta interiore del padre della *Ifigenia in Aulide* alla impudicizia e alla furia omicida della moglie, alla esplosione della vendetta nei figli, e quel disperato grido che rompe l'atmosfera carica di sangue, dopo che Clitemnestra s'è piegata sotto i colpi di Oreste e, rantolando, ha compianto sé stessa, a quel grido disumano che Elettra in agguato rivolge al fratello già matricida: « colpiscila di nuovo, se puoi! ». No: è probabilmente da dire che, se dal punto di vista della morale il ciclo voleva giungere alla enunciazione di un norma superiore: « questo castigo dovrebbe essere quello di tutti coloro che vogliono essere piú possenti delle leggi », la storia dell'uomo che reca in sé tutti i malefici semi della tragedia doveva pervenire a quel trionfo della vendetta che non soddisfa la sete di sangue in Elettra, ma richiede di nuovo colpi che aprano larghe ferite nel seno di Clitemnestra.

Questa storia dell'uomo è alla base di ogni rielaborazione nella quale si punta sopra una maggiore ricchezza di motivi, sopra una piú penetrante analisi dei caratteri, sopra una maggiore perfezione psicologica del personaggio, o sopra l'enunciazione finale di una piú solida e piú comprensibile legge morale.

Quando si discorre di arte romana incapace di facoltà inventiva, di un'arte imitazione, non si tien conto di una legge generale che è alla base stessa dell'arte, alla base della poesia: quella dei miti, delle leggende, della somma dei miti contenuti nel mito-uomo, che circolano, sorvolando limiti di spazio e di tempo. Si può ritenere Virgilio tanto povero d'ispirazione da ricalcare le orme di Omero descrivendo il fortunoso viaggio di Enea e indugiando sulla ripresa, sopra una nuova edizione, per esempio, del Ciclope omerico? L'esigenza che muove Virgilio è di natura ben sottile, e la sua stessa raffinatezza di poeta gli avrebbe sconsigliato dal tentare un doppione. Come gli altri personaggi che recano dentro di sé il mondo omerico visto da un latino che capiva Omero, il Ciclope s'inquadrava in quella visione postodisseica. Quella gigantesca apparizione in una terra per dove erano passati Ulisse e i suoi compagni grami, accentuava l'avventura di Enea sbattuto anch'esso da onde nefaste, s'inseriva nel destino comune agli uomini di una civiltà di trasmigratori, di emigranti guerrieri che dovevano lottare contro le forze irrazionali della natura, e della divinità, contro l'irrazionale stesso, monocolo, che è radicato alla pietra, alla roccia senz'anima. Dopo i « nóstoi », l'*Eneide* voleva riprendere il ciclo del reduce, che abbandona la sua terra distrutta per cercarne un'altra apportandovi una legge e regolando la convivenza sociale secondo una piú matura esperienza. E' da vedere sotto questa specie di penetrante analisi dei fattori spirituali, psicologici, culturali, tecnici ogni ripresa di soggetti, di materia poetica (in termini cinematografici, nuova edizione di *Resurrezione,* nuova edizione del clima della *Casbah,* ecc.) ogni rimbalzo di epos, di dramma, come da un centro culturale all'altro, cosí da una lingua all'altra, da un'atmosfera poetica all'altra. Il che vale per la tragedia senechiana, a mo' d'esempio, dove le persone del dramma, le parole, gli atti, si svolgono in tutt'altro senso che nella tragedia greca, vivono secondo altre direzioni, irrompono con gli stessi nomi, ma con

un'altra anima, e con un'altra tecnica che mantiene il suo distacco dalla prima, tanto vero che nel Cinquecento italiano l'una e l'altra si proiettano nella nostra tragedia con caratteri tanto distinti da formare due categorie letterarie che hanno quasi l'aria di luoghi comuni.

Nella civiltà romanza, il processo di formazione artistica è pressocché identico. Se pensiamo alle molteplici redazioni della *Chanson de Roland,* scorgiamo a colpo d'occhio il profilarsi d'un ciclo rolandiano che si protrae fin oltre il Cinquecento italiano e si riverberà al di là del Cinquecento spagnolo. Ma questa sarebbe una storia lunga, con un lungo catalogo di titoli e una serie sterminata di avventure. Piuttosto voglio mettere in rilievo, per la *Chanson de Roland,* la validità di una osservazione e un fattore particolare nella storia della formazione dei cicli nelle letterature romanze. Vale la pena di pensare se l'antichissima redazione del poema contenuta nel manoscritto di Oxford non sia già essa stessa una giustapposizione di due piani, di due grandi episodi, uno primitivo, l'altro tardivo, la morte di Orlando l'uno, la morte di Baligant e la canzone di Carlomagno l'altro. Il fattore del quale dicevo è la creazione, dopo quella del tipo dell'eroe, dell'epos della sua fanciullezza, le *Enfances Hector* in lingua d'oïl, le *Mocedades del Cid* in spagnolo.

L'epopea francese, sorta e formatasi per cicli storici, dinastici, feudali, crea la serie dei poemi di famiglia, dal *Coronement Loois* ch'è il primo, per citare un esempio, estendendosi alla parentela del protagonista, Guglielmo, e risalendo agli ascendenti, e celebrando della parentela la fanciullezza, la giovinezza, la morte, le *Enfances Vivien, Chevalerie Vivien,* ed altro, in una famiglia di ventiquattro poemi: in uno dei quali, nel piú antico ch'è il *Coronement,* si livellano sotto un unico protagonista le gesta di ben cinque eroi storici, lontani nel tempo e nello spazio, chiamati Guglielmo. Che è la sorte toccata al nome di Carlomagno che assorbí imprese, avventure, fasti e nefasti di tutti i Carlo dell'epoca medievale, Carlo Martello, Carlo il Calvo, Carlo il Grosso ecc. Come si spiega la formazione del ciclo di Guglielmo? Come e perché da Guglielmo si risale al padre e al nonno, si discende ai fratelli, ai nipoti, al cognato, che è quel Rainoardo il quale nel ciclo dantesco di Marte, nominato da Cacciaguida, rifulge nella sua luce accanto a quella di Guglielmo stesso? Rainoardo, con Guglielmo, colpí la fantasia stessa di Dante, e aveva colpito la fantasia di molti altri italiani, se è vero che le due statue della facciata della cattedrale di Verona rappresentino, invece che Orlando e Olivieri, proprio essi due.

Qui s'invoca un motivo meccanico che non è da rigettare, tanto piú ch'esso ci accosta al meccanismo del cinema-industria, del cinema-commercio: è un motivo d'officina, un motivo di confezione di canzoni di gesta a scopi interessati. Qui l'intuizione del Bédier, « au commencement c'était la route » punta sul vivo. Non è da escludere che giochi un interesse industriale, l'industria delle strade lungo le quali erano disseminati i santuarî dove si costudivano, vere o false che fossero, le tombe degli eroi-santi, delle strade percorse da pellegrinaggi, come quella che portava al monastero di Gellona dove era la sepoltura di San Guglielmo che sarebbe stato proprio l'eroe del ciclo, fattosi monaco dopo le sue avventure di guerra,

com'è raccontato nel poema *Moniage Guillaume,* e imitato da Rainoardo, com'è raccontato in *Moniage Rainouart.* Tra monaci e giullari si sarebbe instaurata una intesa di collaborazione della quale gli spettatori, ch'erano i pellegrini, facevano le spese.

E' il caso di ricordare che tutta l'epica di Spagna fu un immenso ciclo dinastico, dopo il *Bernardo del Carpio,* coi poemi su Fernan Gonzales, Garci Fernandez, la contessa traditrice del marito e del figlio Sancho, l'infante Garcia, i figli del re Sancho di Navarra, il re Fernando, l'assedio di Zamora, sino a quello del Cid? che questo ciclo si rifuse nelle cronache, da quelle latine alla *Primera cronica general* e alle altre, e s'irradiò per mille rivi nel *Romancero* con aggiunte, nuove invenzioni, travestimenti della verità storica i quali incisero, piú che sugli altri eroi, sulla figura del Cid, di nuovo poi introdotta con nuove interpretazioni nella letteratura della Spagna stessa nei secoli posteriori e nella letteratura drammatica della Francia? Questo processo è ormai costante. Ricordo il Cid a solo scopo di esemplificazione, ma potremmo dire altrettanto di Fernan Gonzalez, di Garci Fernandez, della contessa traditrice, di Urraca, dei sette infanti di Lara, che sono altrettanti fantasmi poetici destinati a un eterno ritorno. La sorte dell'*Orlando innamorato* del Bojardo e dell'*Orlando furioso* dell'Ariosto non si conchiude né dentro i confini d'Italia né dentro i confini dell'ultimo Quattrocento per l'uno e del primo Cinquecento per l'altro. Orlando e Angelica invadono con prepotenza una zona d'influenza letteraria qual'è la Spagna, e dopo il ciclo italiano danno vita a un ciclo cosí gonfio, cosí dilatato di avventure da dover senza dubbio alcuno esser messi in conto della nobile pazzia del povero don Quijote. Per finirla col Cinquecento, la penisola iberica ci ricambia gli Orlandi e le Angeliche con Amadigi, anch'esso di vita tenace e fascinosa, e dal coreografico *Amadigi* suo Bernardo Tasso deriverà la storia e i casi del *Floridante.* Torquato farà debolmente risuonare le vecchie corde del ciclo carolingio col *Rinaldo,* troppo sprovveduto per poter sfondare là dove cosí destramente c'era riuscito l'Ariosto che aveva lavorato sul vecchiume, con una vena, con un brio ch'è tutta una gioia dei sensi e della mente stare a seguirlo, e vedere come mette a nuovo, viva e lucente sopra una tela da rinascimento, una materia consunta, ma Torquato poté, con le due Gerusalemme, dare l'avvio a un ciclo particolare che puntava sopra uno scenario orientale, e sopra la eco di una parola, conquista, da cui derivarono il *Conquisto di Granata,* la *Croce riconquistata* e la fiacca risata del *Malmantile riacquistato.*

Che sia tutto meccanismo non si può dire: se lo dicessimo rinnegheremmo uno dei caratteri essenziali dell'arte ch'è nel suo riprodursi costante da un clima all'altro, dal *Filostrato* del Boccaccio al *Troilus and Criseyde* del Chaucer, al *Troilus and Cressida* di Shakespeare. Quel che gioca è l'essenza perenne del fatto umano, l'avventura dell'amore e della morte di Jaufre Rudel che ha la prima consacrazione nella biografia provenzale, passa nella visione dei *Trionfi* del Petrarca, giunge sino all'Ottocento e alle soglie del Novecento con Uhland, Heine, Carducci, Swinburne, M. Robinson, Rostand, e diventa un tema filologico del quale oggi ancora si discute, e ridiventerà domani per opera di altri genî di

nuovo un fatto poetico; è l'essenza poetica dell'avventura di amore e di morte di Tristano e Isotta, che fece piangere i folli e i savî, descritta da Béroul, descritta da Thomas, cantata da Marie de France, raccontata in lingua norvegese dal monaco Roberto, esposta in tedesco nel *Tristan und Isolde* di Gottfried di Strasburgo, nell'inglese *Sir Tristan*, di nuovo in francese nelle *Folies Tristan*, ripresa nell'Ottocento, rivissuta da Riccardo Wagner nel dramma e nell'opera, rievocata nella visione dell'isola dei poeti dal Carducci, travestita in abiti moderni e proiettata in *L'eterno ritorno* del cinema francese.

Il Manzoni ch'era un grande artista, ma sentimentalmente arido e indifferente, si liberava con una scrollatina di spalle di un certo ronzío che gli dava fastidio e non avrebbe dovuto, quello della *Monaca di Monza* di Giovanni Rosini ch'era, nel piano dell'arte, perfettamente legittimo, cosí come io, quand'ero ragazzo, trovai perfettamente legittimo che mi venisse tra le mani, dopo la lettura dei *Promessi Sposi* un romanzo che divorai con gusto, tanto la mia fantasia agiva d'accordo con quella che diciamo fantasia dei popoli; un romanzo dal titolo *I figli di Renzo Tramaglino e di Lucia Mondella* mi apparve nella regola del gioco, dal momento che dopo *I tre moschettieri* c'era stato *Venti anni dopo*. Non si poteva chiedere il corollario del suo romanzo al Manzoni che si era consumato rivedendo e correggendo e rifacendo la prima favola. Una certa spinta popolare fece quello che ha fatto in tutti i tempi, raccontando, per esempio le belle prodezze del figlio di Achille, di Ermione figlia di Elena, di Oreste, di Andromaca ecc.: si trova sempre un interprete di questa esigenza, si tratti di un grande poeta, di un genio, oppure di un povero untorello. Erano poveri untorelli gli attori d'una compagnia siciliana dalla quale vidi una volta rappresentare un macchinoso dramma, *Il figlio di Santuzza e di Turiddu*... Naturalmente il figlio postumo di Turiddu doveva uccidere compare Alfio.

In certi casi il ciclo nasce e si svolge nell'opera di un solo creatore, com'è della esperienza dell'Ottocento europeo, con la *Commedia umana* di Balzac, i *Rougon Macquart* di Zola, la *Saga dei Forsyte* di Galsworthy, la serie di *Jean Christophe* di Romain Rolland e con infiniti altri documenti, e com'è della esperienza del Novecento coi romanzi-fiume.

In sede di poesia del cinema l'epos degli Stati Uniti d'America non comincia dalla scoperta del Continente: per questo grande avvenimento l'America scioglie ogni debito con le parate del Columbus Day. La formazione ciclica del cinema storico americano punta sopra motivi piú recenti, le battaglie dell'Indipendenza, la guerra tra Nord e Sud, la liberazione degli schiavi negri, l'insurrezione del Messico, la vita e la morte di Pancho Villa, i pionieri: materiale immenso, e pochissime figure storiche di primo piano, Washington, Lincoln, Juarez: e tutta la congerie romanzesca che grava sulle spalle delle olimpiche donne, e qualche volta su quelle esili di un tenero germoglio, qual'era Shirley Temple alcuni anni or sono, allorché bamboleggiava sul tavolo di lavoro di Lincoln e divideva una mela, cosí carina, cosí capziosa, con l'insigne personaggio che le salvava la vita del padre. Gli spettatori sprovveduti assistono a queste contaminazioni — ma ce n'è di ben altro calibro — con un senso di smarrimen-

to, e i critici guardano a questo materiale con aria di molta sufficienza, perché la nostra mentalità sofistica non è mai sofistica abbastanza da scorgere nel pasticcio il nucleo essenziale dei fatti umani. La validità di queste contaminazioni delle quali, una volta per tutte, si attribuisce la paternità agli americani, e valga anche per film storici di altra natura, per esempio per quello su Cleopatra, sussiste con la medesima esigenza per cui nelle canzoni di gesta entra un enorme materiale romanzesco, favoloso, tutto un mondo irrazionale, fatato; come questo, l'irrazionale del cinema non ha bisogno di giustificarsi, perché il cinema-arte non può tradire una legge costante che si rintraccia nell'arte e nella letteratura di tutti i tempi e di tutti i popoli. Si ritiene generalmente che, alla base di certi film in serie, si nasconda un interesse commerciale: può darsi anche questo, ma questo è certo un fatto non dissimile dalla collaborazione, a scopo commerciale, a fine industriale, tra monaci e giullari per la confezione delle canzoni di gesta. Per le canzoni di gesta si è parlato addirittura di una « moule épique », di un modello epico che serviva a tutta l'epopea. Un episodio della guerra d'indipendenza ne genera infiniti altri: la ragione del loro successo non è nella base commerciale delle case di produzione, è in quello che la materia contiene e che colpisce le fantasie, è nel mito che i film proiettano, nel quale gli uomini si riconoscono, del quale si trovano a vivere in quella provvisorietà di due o tre ore di spettacolo. Cosí si riproduce per ciclo l'epos della guerra tra nord e sud, quello che il romanzo *Via col vento* sintetizza nella vita di una donna, e che vediamo moltiplicato in tutti gli episodi storici laterali dove appaiono piantagioni e ville di stile con servitori negri fedelissimi. Potremmo trascrivere qui elenchi di film con le loro date di nascita e i nomi dei loro protagonisti, da quelli della prima categoria sino a quelli della lotta contro gli indii, delle prime ferrovie che tagliano il paesaggio nudo e s'insinuano tra montagne mostruose, degli assembramenti di carri che si dispongono in cerchio e fanno la cittadella contro la quale gli uomini piumati verranno a sbattere con urli di strage e fiamme.

A ciascuno il suo epos. L'interessante è che il ritmo del suo svolgimento sia segnato con le stesse leggi ormai secolari dell'arte, che abbia quel carattere essenziale di ripresa, rimaneggiamento, rifacimento, nel quale è la prova di una continuità che risponde a una esigenza della fantasia. Perché, per esempio, tante repliche, con varianti, sviluppi diversi, degli episodi nucleari del proibizionismo? Prima di tutto lo stesso fattore economico creò innumerevoli sfaccettature, assorbí la biografia di poliziotti, di contrabbandieri, di ragazze di famiglia borghese scivolate in rapporti inconfessabili coi protagonisti di questa triste storia: creò una condizione sociale varia, ricca di casi e d'imprevisti. Film di questo genere trasferiscono a serie, a cicli, il documentario municipale nell'atmosfera di un'arte che si risolve con i suoi mezzi, società di contrabbandieri e manutengoli politici, colpi di pistola e raffiche di mitra, richiami d'allarme, giornalisti, la polizia che ha l'ultima parola. La descrizione della civiltà feudale della Francia non si esaurí certamente né in una sola canzone di gesta né in un solo « roman » né in un'opera sola sulle crociate, fosse canzone

oppure storia. La descrizione della civiltà degli affari si estende da un episodio all'altro, col fascino, sempre attuale, di quelle prospettive d'ambiente nel quale vivono animali di lusso: tutta materia che si svolge a motivi staccati, poi ricuciti insieme.

La grande novità dei cartoni di Walt Disney — non mi riferisco alla tecnica, per quanto anche su questa ci sarebbe da dire, ma al colorito poetico che Disney ha immesso in siffatta materia — risale a tempi lontanissimi. Si potrebbero citare nomi antichi, perché non c'è forse nessuno fra di noi che non ricordi la favola della rana, la favola del lupo e dell'agnello, la favola del merlo che si mise a fischiare alla « poca bonaccia » ingannatrice d'un mese d'inverno, ecc.; ma è il medioevo con la sua favolistica, e coi suoi *Bestiarî*, e col suo *Roman de Renart* che qui vuole essere per primo ricordato, il medioevo al quale risale tutta la poesia del mondo degli animali, da cui è derivata l'abbondante letteratura dei secoli, ed è derivata una pubblicistica semiclandestina, semignota perché redatta nella specie delle curiosità da giornali o dei memoriali intimi, che Bergen Evans nel suo libro *History of Nonsense* ha sottoposta a giustizia sommaria, col piglio di un magistrato che non sai se se la rida dentro di sé e ci si diverta, oppure si arrabbi contro le illusioni che la gente nutre e coltiva. Dove vediamo che, a voler dare ascolto agli scettici, si distrugge non solo la poesia del nostro mondo umano, che veramente si distrugge da sé, ma anche quella del mondo animale, dell'istinto di maternità delle bestie, delle tendenze associative di qualche specie, in cui si è creduto da tempi immemorabili, sino alla *Vita delle api* di Maeterlink, sino alle opere del Fabre, sino a Walt Disney. Secondo Bergen Evans, la storia di *Bambi* è una mistificazione: quell'animaletto in caso di pericolo pianta la sua compagna e scappa, ma noi siamo con Walt Disney, perché la nostra immaginazione lavora da sempre in quel senso, dall'antichità sino ai tempi moderni, per cicli d'invenzioni e di trasfigurazioni che in ogni tempo trovano il loro poeta.

Che Mowgli non possa essere stato allevato da una famiglia di lupi, che Kipling abbia bassamente lavorato sopra racconti, da ripetute inchieste dimostrati fantastici e falsi, che l'autore di Tarzan, anch'egli allevato da una lupa, abbia in un senso deteriore sfruttato incontrollate voci sparse dallo spirito di mistificazione della gente, non fa nessuna impressione a noi che tutti i giorni sbattiamo il naso contro una lupa di pietra o dipinta o stampata che allatta due piccoli, e che fino a qualche tempo fa vedevamo questa lupa in carne e ossa accovacciata in una gabbia, prima ai piedi poi a ridosso del Campidoglio. La leggenda si rinnova, dall'età eroica è trasferita nel mondo vergine della giungla, e al volo degli uccelli, al solco, al ratto delle Sabine subentrano col cinema altri simboli, l'intatta mitologia della giungla di Mowgli e la giungla da operetta, da rivista, di Tarzan: quello che conta è dato dal selvaggio e dall'uomo rinselvatichito, sui quali si buttano la leggenda, la cronaca delle curiosità e il cinema, è la descrizione delle reazioni di Tarzan al contatto della civiltà degli uomini, delle armi da fuoco, della sete dell'oro e della ricerca dell'avorio, al contatto delle mostruose macchine delle città moderne e del non meno mostruoso macchinismo della loro costituzione sociale: e vedi per tutto

questo la serie di Tarzan, e alcune adulterazioni del primitivo mondo di Mowgli.

Di dove provengono all'America moderna i canovacci dei tappeti volanti, dei ladri di Badgad, dell'Oriente favoloso? dell'Oriente nel quale essa non si perita d'immettere le smorfie di Stan Laurel e Oliver Hardy, e i lazzi di Gianni e Pinotto, come, un venti anni or sono, ogni trama le era buona per inserirvi un paio d'occhiali dietro i quali trapariva un volto cordialissimo, oppure il viso da morto di Buster Keaton? Dalla stessa via per la quale questo stesso Oriente entrò nella cultura europea, con alcuni racconti del *Novellino* e del *Libro dei sette savi*, con le canzoni di gesta e i cantari italiani, col *Morgante*, l'*Orlando innamorato*, l'*Orlando furioso*, il *Rinaldo* ecc.: salvo che la civiltà europea oggi ne è satura, mentre l'America comincia appena ad esserne satura, tanto che, per allontanare la nausea, propina gli eccitanti sali di Stan Laurel e Oliver Hardy e di Gianni e Pinotto: che è dunque un ritorno all'Oriente in istile descrittivo e scanzonato il quale non può puntare su altra risorsa che sugli eterni lazzi, uni per tutti, specie da quando nel favoloso orientale entrarono (vedi le *Fiabe* di C. Gozzi) la maschere della commedia dell'arte.

Di queste osservazioni, ognuno faccia quel conto che crede: gli accostamenti che qui si son tentati non hanno certo un valore canonico, non scaturiscono da una poetica scritta; ma se vien fatto di ricordare quel che s'è detto in principio, si pensi, e cito casi singolari, a certi film dell'infanzia del cinema, ai francesi *L'Aigle e l'Aiglon, Le Déjouner de l'Empereur, Le Petit Tambour d'Austerlitz, Napoléon et Cadoudal, Joséphine de Beauharnais, L'Enlèvement de Bonaparte, Josephine imperatrice et reine, Le Duc de Reichstag,* seguiti dagli italiani *Orlando il granatiere o l'agonia della Grande Armata, Napoleone a Sant'Elena;* agli americani *The Birth of a Nation* del Griffith (1914) ch'è una autentica visione ciclica dell'epos della nuova America, con gli episodî della liberazione dei negri del sud dalla schiavitú, con la guerra di secessione, con la reazione del Ku-Klux-Klan (ripetuta in *Via col vento*) e a *Intolerance,* pure del Griffith (1916) vasto quadrittico, con la caduta di Babilonia, la lotta dei Farisei contro Cristo, il massacro della notte di S. Bartolomeo, una vicenda moderna, in cui si vuol riassumere una storia dell'umanità flagellata. Per uscire dai temi prettamente storici, facciamo conto del ciclo di Chaplin, *Il monello, La febbre dell'oro, Il circo, Le luci della città, Tempi moderni, Il Dittatore, Monsieur Verdoux.* Trasferita nel piano delle idee, che cosa ci vuol narrare la vitalità dei film di Charlie Chaplin? Se coglieva nel giusto il motivo, che si ripeteva con infinite varianti, della serie di Douglas Fairbanks, *Don Giovanni, Zorro, Il segno di Zorro,* quello cioè della forza e dell'agilità fisica che tocca le corde piú sensibili dei popoli giovani; se è sempre attuale il mito della natura selvaggia che gli uomini tendono a distruggere per sete di danaro, con non minori echi si ripete la presenza del paria, del derelitto dall'anima di poeta in una società di affaristi: questo messaggio cordiale a tutti i paria del mondo non può cadere, agisce sulla fantasia anche dei non paria con una potenza artistica di grande rilievo: Charlie Chaplin può tacere per anni: quando egli parla, il suo linguaggio poetico è riconosciuto dalle folle piú diverse, quel determinato linguaggio,

mimico, farsesco, che è anche di *Monsieur Verdoux,* un altro paria, a modo suo, una paria che uccide quando tutti in questo tempo hanno ucciso nello spirito e nella carne, mentre gli altri erano degli innocenti che non avrebbero fatto male a una mosca, e del resto erano il prodotto di una tal quale Arcadia, molto illusoria, che però l'America aveva accettata in buona fede, negli anni tra il 1920 e il 1934.

Questo discorso, ad averci genio, volontà e pazienza, potrebbe continuare. Per conchiudere, diamo uno sguardo alla letteratura d'amore del cinema americano: vediamo che in esso, sull'esempio europeo (Sarah Bernhardt in *La Tosca, La Dame aux Camélias, Elisabeth reine d'Angleterre, Adrienne Lecouvreur, Jeanne Doré,* Réjane in *Madame Sans-Gêne,* Francesca Bertini, Lyda Borelli) si sono formati dei tipi fissi, stabiliti, proprio secondo gli schemi del romanzo e della letteratura drammatica dell'Ottocento: la donna dei grandi amori fatali con Greta Garbo (*Margherita Gauthier, Anna Karenina, Maria Walewska;* ma nel racconto di *Ninotchka* ella ha dato una diversione superba e scintillante, con tale humour che la sua malizia illumina il suo bel sorriso di donna e ne ammorbidisce le linee rigide del volto); la provocatrice di amori sensuali e morbosi con Marlene Dietrich; la donna dei casti e pudichi amori matrimoniali con Myrna Loy ecc., che, salvo la Garbo, non sono attrici, ma maschere designate a quel gioco: a differenza della Hepburn alla quale l'esperienza teatrale giova nel passare, con assoluta padronanza, dagli amori storici (*Maria di Scozia,* ecc.) a quelli provinciali. Le didascalie secondo le quali queste maschere si muovono sono esigentissime, come un codice, come il linguaggio delle eroine dannunziane, da non confondere col loro dialogo che è di una validità assoluta e volesse il cielo che fosse altrettale quello del cinema europeo: quelle didascalie incombono al solo scopo di rinnovare e moltiplicare un tipo all'infinito, sino a *I migliori anni della nostra vita,* sino a *Per chi suona la campana* e *Arco di Trionfo* per quel che riguarda la Bergmann; non lasciano autonomia all'artista che pure vorrebbe svolgersi per conto proprio: è miracolo quando a una Garbo tocchi *Ninotchka,* e che le tocchi ora, come dicono, di rappresentare George Sand è proprio nella logica della sua storia cinematografica: George Sand pur nei turbamenti romantici delle sue passioni che il secolo comportava, seppe vincere molti uragani e seppe tramontare serenamente, come rivela la sua corrispondenza con Flaubert, molto avanti negli anni.

Si è discorso del cinema americano soltanto per ovvie ragioni, e a scopo di semplificazione. Se avessimo preso come oggetto di studio il cinema francese, con le case di produzione della sua infanzia e della sua maturità e le scuole, le tendenze, i motivi, l'atmosfera che lo fanno riconoscere e distinguere, avremmo troppo facilmente riscontrato l'immenso materiale letterario che vi è stato immesso, con una tecnica poco guardinga, e ci sarebbe mancato il gioco di prospettiva. Avremmo pur voluto ricordare il cinema tedesco, e segnare di esso tre punti culminanti, *Raskolnikoff, Der Mann ohne Name* dell'immediato altro dopoguerra, e *Metropolis;* ma questo ci avrebbe condotti all'antipatico tema del cinema pianificato imposto dal cervello del Dottor Goebbels negli ultimi anni precedenti la catastrofe. Il cinema italiano richiede una storia a parte: se è semplice rico-

noscere, con la sorgente dei film storici di lungo metraggio, e il valore reale di un Guazzoni e dei suoi epigoni, il nostro discorso non potrebbe essere breve per *Sciuscià, Roma città aperta, Ladri di biciclette, Anni difficili,* che sono l'epos alla rovescia di questi confusi anni.

Tutto sommato, là dove pare che l'America dia del suo, non fa in sostanza che restituire dei prestiti: l'America assorbe quanto piú le è possibile: i sospiri di Margherita, la malinconia di Anna Karenina, l'atmosfera di *Resurrezione* nella sua duplice redazione, il fruscío dei merletti che ricadono in volute armoniose di *Carnet de bal,* gli angosciosi sonni del bandito della Casbah. Attualmente essa è sorpresa e disorientata dalla rivelazione di *Sciuscià* e di altro. Non bisogna credere ch'essa se ne resti inoperosa a guardare. Evidentemente si è aperto un nuovo ciclo al cinema di tutti i paesi, dove non si fa del cinema pianificato. Dopo il cataclisma della guerra, per cui sono stati resi piú cupi e fragorosi e angosciosi gli schemi letterarî forniti dalla prima guerra mondiale, gli uomini vorranno specchiarsi nella nuova realtà che incombe su di essi. Certamente sorgeranno altri Tarzan che si caccieranno dentro foreste piú cupe; le città saranno scosse da tremiti mai provati: i postumi di questa guerra hanno colpito tutti i popoli, l'America compresa, e continueranno a picchiare sulla testa di tutti i poveri cristi sopravvissuti agli assalti, alle invasioni, ai bombardamenti. Abbiamo trovato una materia ricca di poesia: qualche cosa d'altro ne verrà fuori, e staremo a vedere.

Francesco Piccolo

A proposito di Jean Vigo

Di solito, le testimonianze critiche su Jean Vigo sono, oltreché insufficienti, anche insoddisfacenti. Vi è sempre in esse una posizione quasi di obbligo: il rimpianto per la morte prematura del regista (1); e questo passaggio obbligato, in realtà, copre una finzione morale e sociale, vale a dire pratica. Sviluppando il tema sentimentale, commemorativo, celebrativo, si riesce a sottacere la polemica essenziale di Vigo, la natura particolare della sua rivolta, e gli sviluppi dell'intimo processo dialettico della sua arte.

Le storie del cinema dovute ad autori italiani quasi lo ignorano (2). Quelle francesi, che logicamente dovrebbero essere le piú sostanziose al riguardo, si limitano a notazioni alquanto affrettate. Anche se non del tutto superficiali, i giudizi che vi son contenuti si distinguono per le loro limitazioni: ne risultano riconoscimenti parziali, in cui l'esposizione letteraria ed estetistica soverchia le possibilità d'analisi, onde viene a mancare la probabilità di toccare il centro vivo dell'opera, metterne alla luce la reale consistenza. Maggior interesse ha suscitato Vigo presso la critica inglese, ma, anche in questo caso, non senza limitazioni o, per usare un termine piú preciso, « alienazioni ». I critici inglesi si son sempre fatti influenzare da quello che, ai loro occhi, era il « pariginismo » di Vigo: cioè l'audacia, l'avanguardia, il non-conformismo, il romanticismo bohème. E su questa via, facile era cadere nelle comode, ma altrettanto superficiali, definizioni tipo « poète maudit ».

Per Bardèche e Brasillach (3), *A propos de Nice* è soltanto « plein d'une superbe cruauté, analogue à celle de Stroheim »; *Zéro de Conduite* « peignait la vie des internats dans un mouvement remarquable de révolte, de jeunesse sarcastique, brisée et bouffonne », e nell'*Atalante* « dès la noce caricaturale et triste du début, on retrouvait le même sombre accent, la bouffonnerie tragique, de ce garcon condamné dès sa naissance et qui aurait peut-être pu devenir le Rimbaud, ou le Céline du cinéma français ». Per il Vincent (4), *Zéro de Conduite* è « une *fantaisie* acerbe sur la vie des internat, une sorte d'appel à la révolte, plein de violence, d'ironie, de tendresse, de pitié et de symbole », nelle cui immagini « circu-

(1) Jean Vigo è morto a ventinove anni, l'8 ottobre 1934.

(2) Fa eccezione il Campassi che, in *Dieci anni di cinema francese*, volume II (Poligono, Milano), dedica a Jean Vigo un capitolo. Per la letteratura italiana sul regista, si veda la bibliografia in appendice allo stesso volume.

(3) *Histoire du Cinéma.* Paris, Denoël, 1943.

(4) *Histoire de l'Art cinématographique.* Éditions du Trident. Bruxelles, 1939.

laient une vigueur caricaturale extraordinaire, des souvenirs déchirants d'une enfance bafouée et une poésie triste très attachante ». A proposito di *L'Atalante,* Vincent scrive: « Il s'en dégageait une atmosphère étrange et lourde. Le tragique se mêlait au bouffon, le *pathétique intérieur* à la caricature. Ce singulier mélange s'affirmait d'une profonde humanité. Il semblait une stylisation de la vie courante, de la passion désespérée d'êtres moyens, présentées sans concession d'aucune sorte ».

Siamo all'esposizione, non alla critica. Ma l'esposizione stessa, nella sua studiata e ostentata « obiettività », falsa la sostanza dei film di Vigo. « Superba crudeltà »? Ma quale? Davvero analoga a quella di Stroheim? Ma come? E perché? Un « notevole movimento di rivolta »? Ma quale rivolta? Dire poi che Vigo sarebbe potuto diventare il Céline del cinema francese, significa non aver compreso Céline, significa sopravvalutare Céline, e denigrare Vigo. In Céline vi era passività rispetto alla vita, Céline non sapeva e non voleva vedere che *quella* società che correva alla morte o, se si vuole, *au bout de la nuit.* Mentre Vigo amava la vita, risaliva la corrente, voleva risalirla, sapeva e voleva vedere la società nella sua complessità di elementi positivi e negativi in lotta tra loro; Vigo voleva che il mondo si svincolasse dai legami che lo umiliavano, lo degradavano, voleva che il mondo si salvasse, riconquistasse sé stesso. C'é una bella differenza.

Che la bibliografia critica su Jean Vigo sia talmente esigua, da risultare quasi inesistente, che sia talmente tendenziosa, non è certo un caso. A tal punto possono influire i rapporti che intercorrono tra un uomo e la società in cui vive, anche e proprio su quella cultura che, di converso, ama proclamarsi universale, assoluta e « pura ». Figlio dell'anarchico Almereyda, che fu direttore del *Bonnet rouge* e condannato a morte per « alto tradimento », Vigo è stato moralmente messo al bando dalla società francese, e piú precisamente dalla borghesia francese, da vivo; costretto a un'esistenza umiliata e ricacciata; il veto della censura su *Zéro de Conduite* non ha fatto che accrescere la sua solitudine e la sua sofferenza. E' evidente che alla borghesia non soltanto francese, ma anche europea, non riusciva facile perdonargli la violenza satirica, la sincerità, la sconcertante poeticità dei suoi film slegati, arruffati, lenti, pigri, ma densi di realtà, di odio e di amore per gli uomini e le cose, da scoppiarne. Perché Vigo, posto di fronte all'esistenza intrinseca di questa società, e ai risultati del suo conseguente atteggiamento nei propri riguardi, non si è fermato e compiaciuto nella rivolta intellettualistica, piccolo-borghese, astrattamente estremista; non si è esaurito nei limiti della sua iniziale condizionatura di classe; non si è impantanato nella polemica pseudo-rivoluzionaria condotta nella contaminazione stessa del suo mondo d'origine, o nelle ribellioni involute e perfettamente inoffensive dei surrealisti. Il suo non è stato in alcun caso le « scandal pour le scandal » dei primi anni di dadà e del surrealismo, ma lo scandalo gettato addosso ad una realtà sociale ben determinata, con denunce e accuse precise, inquietanti e irritanti: uno scandalo indispensabile, per lui, alla liberazione. Ma Vigo non si limitava alla protesta fatta « en artiste »: si poneva su un terreno concreto di lotta. Prova ne sia la sua adesione all'Association Écrivains et Ar-

tistes Revolutionnaires. Vigo portava avanti, e col suo atteggiamento sociale e con la sua attività artistica, una moralità troppo evidente; colpiva — direttamente o indirettamente — con troppa risoluzione e umore il gusto, le consuetudini, la cultura, l'arte e l'esistenza stessa di quella società, perché sopra di essa le sue immagini torbide e dense, feroci e strazianti, potessero scivolare « sans accroche »; perché egli potesse venir accettato almeno da quella spericolata e « intelligente » alta-borghesia francese oscillante, in quegli anni, tra il terrore della rivoluzione e il gusto dell'atteggiarsi a « bolscevico da salotto » (si vedano in proposito le testimonianze di Julien Green, nel suo *Journal*); capace, con tutta naturalezza, di ammettere *Le Sang d'un Poète* di Jean Cocteau; capace, puntando a fondo sul proprio prestigio, di ammettere *L'Age d'or* di Luis Buñuel e Salvador Dali; ma evidentemente impossibilitata a resistere alla reale violenza di *Terre sans Pain* di Luis Buñuel: proprio come recentemente s'è rivelata incapace di non protestare contro *Aubervilliers* di Eli Lotar.

Quando Cocteau presentò, al Vieux-Colombier, *Le Sang d'un Poète,* riconobbe, con soddisfazione evidente, che il suo pubblico era « scelto, formato da persone che indovinano le parole prima che siano pronunciate, che intuiscono le immagini prima ancora di vederle ». E' probabile che quel pubblico potesse davvero prevedere il film, conoscerlo a priori, e quindi porsi con pochissime riserve su una posizione di accettazione: perché l'irrealtà di *Le Sang d'un Poète* era, anche, parte della sua realtà; perché la consequenziale insincerità di quelle immagini era, anche, parte della sua sincerità; perché il barare, rispetto alla vita e rispetto a sé stesso, di Cocteau, si spingeva fino a divenire, per gusto gratuito di « jusqu'au boutisme », una lealtà capovolta, l'estrema onestà della disonestà: la giustificazione, a suo modo efficente, di tutte le ingiustificazioni. Insomma, tutte le ragioni di Cocteau erano, per coerenza, incluse nelle regole del gioco di quella società.

Ma, con Vigo, un siffatto pubblico si trovava di fronte a un caso radicalmente diverso. La realtà di Vigo era sconosciuta, quindi imprevedibile e incomprensibile. I collegiali di Vigo non erano letteratura, ma realtà. Le immagini di Vigo non traevano la loro esistenza da una pagina poetica, ma si determinavano direttamente come poeticità; non risultavano dal porsi di fronte a sé stessa d'una fantasia individualista, ma nascevano dall'urto dei fatti, dalla verità grigia degli *internats,* dei *lycées* di provincia. Gli operai di *L'Atalante* non erano quelli di Valéry Larbaud, « poeta della classe capitalista »:

> Là-bas, mes ouvriers sont dans le guano, jusqu'au cou, les sales!
> A me gagner cet argent
> Rutilant, que je dépense moi, avec des mains propres.
> Bon Dieu, quals dégoûtants! fi donc!

o quelli dei romanzieri populisti, invariabilmente condannati allo sfacelo e alla morte. In *L'Atalante* gli operai, i contadini, i marinai delle chiatte, i burocrati grotteschi e feroci delle piccole compagnie di navigazione fluviale, risultavano, essendo realtà, un'altra realtà, ignota e sgradita, quindi

irrealtà. E allora nei cine-club, nelle proiezioni private, *Zéro de Conduite* e *L'Atalante* passavano press'a poco nella misura con cui certi lettori si avvicinano a *Lady Chatterley's Lover:* cioè scartando senz'altro le pagine di ricerca psicologica, buttando d'un canto le pagine sui minatori dei Midlands, per soffermarsi su quelle di piú « attraente » lettura; venivano per lo piú ammirati per quelle qualità intellettualistiche di Vigo che erano, in definitiva, l'elemento deteriore e meno persuasivo del regista. La congiura del silenzio poi, non potendo accontentarsi di negare la conoscenza delle opere, non si peritava financo di mutilarle. Vigo era dunque, anche per una Francia democratico-borghese e parlamentare, troppo irritante? Troppo pericoloso? Cosí la tradizione continuava: dopo Stroheim, dopo Eisenstein e Pudovkin, dopo Pabst, Vigo veniva costretto brutalmente a sperimentare le libertà borghesi (e non certo per rimanere l'ultimo, nella storia del cinema, se da cinque anni a questa parte il governo statunitense proibisce a tutti indistintamente di vedere *The Land* di Robert Flaherty, colpevole di aver documentato con sincerità le reali condizioni di esistenza della classe contadina americana).

In un cinema calcolato al millimetro sulle statistiche d'incasso e realizzo, immobilizzato dalla dittatura dei circuiti dei noleggiatori, strumento di propaganda e sfruttamento in possesso quasi esclusivo del capitale finanziario; in un cinema che non permetteva ai suoi registi alcun sviluppo logico e coerente sui loro assunti, ma chiedeva loro di assoggettarsi alle ragioni della monopolizzazione (dopo *Poil de Carotte* Julien Duvivier realizzava *Allò Berlin, ici Paris;* Jean Epstein, dopo *L'Or des mers,* si rivolgeva a L'*Homme à l'Hispano;* e dopo *Don Chisciotte* si costringeva G. W. Pabst a *Du haut en bas*); in un siffatto cinema che, appena ammesso *Quatorze Juillet* di Clair o *La Maternelle* di Jean Benoit-Lévy e Marie Epstein, gravitava per intero verso opere basse e mediocri, come *Mater dolorosa* di Abel Gance, o *Fedora* di Louis Gasnier, o *Les Deux Orphelines* di Maurice Tourneur, o *Les Aventures du Roi Pausole* di Alexis Granowsky, o *La Bataille* di Nicolas Farkas, o *La Dame de chez-Maxim's* di Alexander Korda; in un siffatto cinema, Jean Vigo era davvero « condamné dès sa naissance », perché a tutto ciò egli contrapponeva l'amarezza fonda d'una vita repressa e vilipesa; perché egli, ad una società senza sesso e senza amore, contrapponeva un amore per gli uomini e il mondo d'una freschezza immediata, violenta e popolare; perché egli, ai patteggiamenti, alle rinunce, alle limitazioni, contrapponeva una rivendicazione di libertà che, nella maggior parte dei casi, non era infantilismo estremista, ma davvero impegno totale, di natura e di coscienza. Sicché se da un lato egli era « condamné dès sa naissance », da un altro non lo era affatto; perché non si limitava ad una rivendicazione di libertà, ma col suo lavoro concreto realizzava questa stessa rivendicazione; perché, a differenza dei falsi rivoluzionari surrealisti o estremisti, egli non *esprimeva* la rivolta ma *realizzava* la rivolta. Vigo era anarchico in modo conseguente; e quindi non-anarchico nel senso storico della parola. L'astrattismo ideologico utopistico e opportunistico degli anarchici storici gli era del tutto estraneo. La sua libertà era libertà rispetto al mondo, alla società, alla natura e alle cose, ma proprio perché dal mondo, dalla società,

dalla natura e dalle cose egli non si differenziava mai, anzi faceva corpo con esse e con le loro profonde e concrete leggi di esistenza e sviluppo dialettico, vi si calava, non assumeva mai quell'atteggiamento compiaciuto e *gauche* dell'irriverenza gratuita ed esibita per un piacere intellettuale che in quasi tutti gli anarchici blocca la possibilità di comunicare col mondo, e di amarlo. Un anarchico nel senso storico della parola si sarebbe fermato, in *Zéro de Conduite,* sull'attimo in cui il collegiale umiliato e insidiato scatta in quel suo sconvolto e irritato « Monsieur le Directeur, je vous dis merde ». Vigo ha continuato il movimento, fin'oltre il compimento della rivolta, per attingere, in *L'Atalante,* l'amore pieno e dolcissimo di Juliette e Jean: proprio come Rimbaud che, dopo aver scritto sui muri delle chiese « M.... à Dieu », gridava: « Un pas de toi, c'est la levée des nouveaux hommes et leur *en marche.* Ta tête se détourne: le nouvel amour! Ta tête se retourne: le nouvel amour! ». Fino a *L'Atalante,* quante esperienze ha realizzato Vigo, in cosí breve tempo, senza dilapidarne alcuna. Quanti problemi ha sollevato e scartato, risolto e gettato d'un canto, per essere libero totalmente dinanzi a sé stesso, riscoprire la bellezza e la violenza della realtà, poter amare gli operai e i contadini, i paesaggi dolci, grigi e argentei della Francia del nord, i canali lenti e misteriosi, i filari di pioppi, le periferie parigine pungenti e fredde al mattino, tutto quel mondo in cui lavorare, amare, disperarsi, esaltarsi sono realtà intessute d'una spontaneità di natura dietro alla quale non resistono piú residui d'inibizione, o sforzature, sibbene si accumula una immediatezza che è vita concreta. Vigo ha realizzato davvero quel *reale Humanismus* di cui parlava Engels; ha realizzato l'arte, esprimendo lo sforzo verso l'umano, la ricchezza dell'uomo, malgrado e attraverso le alienazioni imposte dalla sua società, dalle ideologie, dagli ostacoli pratici. Diceva Henri Lefèbvre (5) che « pour l'artiste, retrouver ou créer la *totalité humaine* à un moment implique la lutte — directe ou indirecte, consciente ou inconsciente, illusoire ou vraiment efficace — contre l'inhumain, contre l'*alienation,* qui détruit, disperse, anéaintit cette totalité ». E tutta l'opera di Vigo è la testimonianza, la documentazione irrevocabile, appunto di una siffatta lotta, diretta, cosciente, veramente efficace. Altro che Céline, altro che *poète maudit!*

Per far questo, bisognava non solo rifiutare il carattere classista della produzione industriale, ma anche uscire dal « cinema », esaurire le esperienze intellettuali e spirituali di tutta una cultura, impegnandosi a fondo per poterla annullare con l'aiuto degli elementi positivi ch'essa conteneva, e poterne cosí creare una nuova. Si trattava, insomma, per Vigo, di ribellarsi con tutto il retaggio che la sua educazione e la sua « ragione sociale » gli avevano trasmesso, senza rifiutarsi aprioristicamente, « intellettualisticamente », a nessun aspetto degli elementi passivi e regressivi ch'essa comportava, per uscirne uomo nuovo. E allora: *Zéro de Conduite,* con i suoi residui intellettualistici e le sue scorie avanguardistiche, con le sue deformazioni aggravate e sorde, le sue sforature nell'irreale, nella fantasia acre e « cinematografica »; per giungere al realismo lirico e concreto dell'*Ata-*

(5) *Introduction à l'Esthétique,* in « Arts de France », n. 19-20, Paris, 1948.

lante, al suo senso della natura e della realtà, al peso che vi assumono gli uomini e le cose, e la vita « totale » degli uomini, ora integri e non piú dissociati, còlti nella loro reale natura e in tutto il groviglio delle loro contraddizioni, non ricondotti alla verità e semplicità in forza di primitivismi elaborati dall'esterno. Con *L'Atalante,* Vigo era ormai fuori dal « cinema », come ogni vero scrittore è fuori dalla « letteratura »: non proponeva piú una misura d'uomo, ma realizzava una misura d'uomo. Ciò era possibile in quanto egli scartava il processo d'isolamento ed astrazione per fondere definitivamente il personaggio all'ambiente e alla realtà storicamente e socialmente determinata. Questa fusione risultava non da una *posizione* ma da una *situazione.* La situazione stessa di Vigo si orientava in avanti, ma a questo movimento si aggiungeva la presa di coscienza del regista, la deliberata volontà d'impartire la propria impronta non solo alla tecnica e allo stile dell'opera, ma anche alla sua sostanza stessa. L'estremo opposto, la premeditazione derivante da una posizione di tipo intellettuale, avrebbe potuto portare Vigo tutt'al piú nella direzione di Prévert; egli invece ha evitato sia la deviazione dogmatica e settaria che quella disfattistica d'inerzia. Questo soprattutto è importante in Vigo: la sua assenza di premeditazione schematica, di risoluzione a priori. E, beninteso, non è detto che una premeditazione di tal genere debba per forza essere cosciente. Vi sono moltissimi registi che, pur essendo pienamente convinti di mancare di premeditazione, sono nondimeno dogmatici e aprioristici. Il che in genere avviene allorché ci s'abbandona al mito dell'assoluta libertà, nel senso specifico che a questa espressione attribuiscono le filosofie idealistiche (6).

Allora in Vigo l'immagine nasce a contatto delle cose e si dispone su un ritmo che è la natura stessa dei fatti. Per il suo non concedere alcun credito ad alcunché di staccato dal suo essere, Vigo si realizzava, soprattutto nei momenti piú felici dell'*Atalante,* come uomo nuovo, come uomo che scopre il mondo nella sua piena misura, e gli uomini nella loro interezza. Egli era ormai fuori dalle scuole, dai cenacoli, dai tirocinii tecnici, dalle influenze stilistiche, dalle intrusioni letterarie, dai compiacimenti « artistici »: faceva cinema con la stessa spontanea inevitabilità con la quale avrebbe compiuto qualsiasi altra funzione organica della sua vita, che richiedesse per legge di natura d'essere messa in atto. Il film gli nasceva tra le mani come polemica e come poesia, senza ch'egli ne fosse lontano neppure un istante. L'immagine sgorgava dalle cose, e vi faceva corpo. Vigo non si poneva di fronte al mondo per osservarlo, trasporlo,

(6) Nel 1893, in una sua lettera a Mehring, Engels scriveva: « L'ideologia è un processo che, senza dubbio, è compiuto dal sedicente pensatore in piena coscienza: ma il fatto è che questa coscienza si sbaglia. Le vere forze motrici le restano sconosciute; del resto, se ciò non fosse, non si tratterebbe di un processo ideologico. Egli quindi s'immagina cause false o apparenti. Dato che si tratta di un processo del pensiero, ne deduce l'assenza e la forma dal pensiero puro, sia dai suoi propri pensieri che da quelli dei suoi predecessori. Utilizza oggetti spirituali che accetta senza controllarli, in quanto prodotti dal ragionamento, senza esaminarli sotto il rapporto di un processo piú lontano, indipendente dal pensiero. Tutto ciò è assai naturale; dato che ogni azione gli vien presentata per l'intermediario del pensiero, anche quest'ultimo gli pare, in ultima analisi, fondato sul pensiero stesso ».

esprimerlo, giudicarlo, « tradurlo », o inventarlo in astratto: egli era *dentro* quel mondo. Non lo si potrebbe immaginare intento a calcolare probabilità di riuscita (anche, e soprattutto, ai fini di quel che voleva dire); o a studiare un effetto, prevederlo e assaporarlo in anticipo, e poi misurarlo, mercanteggiarlo in sede di ripresa. Ch'egli non abbia mai mercanteggiato, soprattutto con sé stesso, è dimostrato dalla straordinaria abbondanza con cui nelle sue immagini affluiscono le sue contraddizioni, le sue qualità e i suoi difetti, le sue doti e le sue debolezze. Vigo sapeva che per risolvere le contraddizioni, superare i difetti e le debolezze, bisognava ch'esse venissero alla luce durante l'esperienza, nel corso stesso del lavoro. Se avesse voluto esercitare un'autocritica a priori, sarebbe caduto in una ricerca spasmodica, astratta e formale di compiutezza. Pochi altri registi francesi hanno posseduto la sua dedizione effusa e piena, la sua scoperta concreta, oggettiva, di un mondo che, per il solo fatto d'essere in tal modo scoperto, con dentro realtà e verità e peso materiale degli oggetti e sincerità delle passioni, diventava invenzione, cioè *mondo orientato nella sua concreta oggettività,* e quindi rivelazione per tutti coloro che, usi a considerarlo nelle limitazioni del loro soggettivismo idealistico, o del loro materialismo meccanicistico, non ne conoscono che pochi e limitati aspetti. Vigo insomma faceva cinema come Modigliani dipingeva, poco prima di morire, nello studio di rue de la Grande Chaumière.

Laddove altri registi francesi erano condannati al paziente esercizio delle loro funzioni artigianali, e altri avrebbero puntato tutto sul successo commerciale; laddove altri ancora dovevano patire inibizioni e umiliazioni d'ogni sorta per poter almeno dire *qualcosa,* non dover tacere del tutto, cercare di tradirsi il meno possibile; Vigo non si tradí mai, filmò solo quel che sentiva dentro, e gli nasceva inevitabile: denuncia, protesta e amore; collegi maleodoranti e amari; visioni di profanazione e di satira: e canali e chiatte e *banlieues;* passione di esseri semplici, comunione con le cose terrestri di questo mondo; e soprattutto esaltazione dell'uomo, della libertà, della felicità, dell'amore. Si sarebbe potuto credere che un uomo simile abbisognasse di un'altra società, per essere talmente libero, a un certo momento, senza impegni e movimenti legati. Ma era proprio dalla lotta contro la sua società che Vigo riusciva a crearsene una nuova: una società popolare non contaminata dalla barbarie. Forse soltanto Aleksandr Dovzhenko amò l'Ucraína e i lavoratori ucraíni come Vigo amò la Francia del nord, industriale e rurale al tempo stesso, e gli uomini che ci vivono e lavorano. Fors'anche F. W. Murnau fu, a un certo momento, egualmente libero e in comunicazione d'amore con gli uomini e il mondo: ma prima di giungere a *Tabú,* quali altri amori aveva avuto, e irrimediabili! Non li aveva superati tutti: in ultima analisi, se *Tabú* non ha quella profonda forza di bellezza e di rivelazione che, a prima vista, sembra possedere, la causa è particolarmente grave: oltre ad un'errata impostazione del problema (impostazione che ne limita la natura, e quindi le possibilità di espressione) sul piano formale e stilistico (in conseguenza di tale limitazione iniziale), vi si riscontrano, distinte, due personalità: quella di Murnau, e quella di Flaherty, intellettuale e preziosa la prima, ancora sostanziata di pittoricismo e plasticità statica; immediata, naturale e rea-

listica la seconda, derivante dalla schiettezza di *Nanook* (piú tardi, *Man of Aran*). Ma se qualcuno ha usato la macchina da presa come Jean Vigo, uscendo da una solitudine e da un clima dove tutto suonava degradazione per l'uomo, per denunciare, protestare, combattere e poi effondersi liberamente sul piano lirico, questo qualcuno è stato o un regista sovietico, o Joris Ivens, o il King Vidor di *Hallelujah!*

* * *

Il cammino di Jean Vigo per attingere questa libertà, questa sincerità rispetto alle cose, a sé stesso, ai suoi mezzi espressivi, è stato uno dei piú duri, dei meno prevedibili, soprattutto per la capacità ch'egli aveva di esporsi, di rischiare, di « compromettersi », a carte scoperte, perseguendo la direzione fino in fondo: non rinunciando ad essere intellettualistico quando ciò gli veniva dall'intimo, non rinunciando ad essere patetico, lirico o drammatico, quando lirismo, patetismo e dramma gli urgevano dentro. Vigo impegnava nello stesso movimento il suo amore e il suo odio, la sua chiarezza e la sua torbidità, la sua deformazione intellettualistica e la sua irrimediabile comunione col mondo, la sua disperazione e la sua dolcezza, rispettando cosí le fondamentali leggi dialettiche che reggono l'evoluzione del mondo, della società e dell'uomo. Ciò avveniva fin da *A propos de Nice,* se effettivamente, come dice il Vincent (7), questo documentario « mêlait une évocation romantique de la ville d'eau à une féroce peinture sociale », se davvero « le sarcasme y côtoyait la poésie, le ridicul humain, un amour généreux de la lumière ». Integrità nella complessità, quindi, e dedizione all'integrità, lungo un accavallarsi incessante di rivolta e di amore mai differenziati ma continuamente agenti l'uno sull'altro, condizionatisi e determinatisi a vicenda, da *Zéro de Conduite* fino al canto puro dell'*Atalante,* in cui la rivolta si distende nella scelta dell'amore, nell'esclusione totale di un mondo, quello borghese, in favore di un altro mondo, quello popolare e proletario. Cosí *A propos de Nice, Zéro de Conduite* e *L'Atalante* si dispongono sullo stesso filo, con l'intermezzo di *Taris,* di cui però conosciamo soltanto una sequenza, per poterne parlare a sufficienza, e di cui ci mancano le testimonianze critiche minime che, invece, ci permettono di conoscere, con una certa approssimazione, il primo film di Vigo.

Con *Zéro de Conduite* (8) è la rivolta che cresce, con uno svolgimento

(7) Opera citata.

(8) Schematicamente esposto, il soggetto di *Zéro de Conduite* è il seguente. Terminate le vacanze, i ragazzi tornano in collegio. Su un treno, due di essi viaggiano assieme. Nello scompartimento vi è anche un giovanotto che dorme: si tratta del nuovo sorvegliante. Costui è un mattacchione, che lascia libertà ai ragazzi, e giuoca magari con loro, anche nei modi piú strani e assurdi. Ma i ragazzi stanno organizzando un complotto, per rovesciare le autorità. Dopo una baraonda in classe, dopo una passeggiata (nel corso della quale il sorvegliante se ne va per i fatti suoi, lasciando soli i ragazzi), dopo una rivolta in refettorio per protestare contro il vitto; gli iniziatori del complotto (ai quali s'è aggiunto un allievo dal volto di fanciulla, prima trascurato da tutti, ma ora invece considerato perché, ribellatosi alle insistenze di un insegnante pervertito, ha anche insultato il Direttore generale) scatenano la rivolta decisiva nel dormitorio, sfasciano tutto, salgono sul tetto e vi pian-

che porterà allo scioglimento dei termini impostati nella narrazione, con un umore e uno stile che poi sfoceranno nella pacificazione de *L'Atalante,* liquefatta e distesa. Il mondo misterioso, denso d'istinti tenebrosi, irrazionali e selvaggi dei ragazzi, vi è còlto con una misura ampia, cosí come ampiamente viene espresso l'ambiente « storico » dei collegi francesi (e non solo francesi, può aggiungere, per conoscenza diretta, chiunque abbia avuto la ventura — che è sventura — di passare gli anni dell'adolescenza in un siffatto istituto anche fuori di Francia). E' in virtú della sua impostazione iniziale che *Zéro de Conduite* si differenzia subito, e nettamente, dagli altri film che hanno voluto toccare questo problema, o che comunque lo hanno sfiorato, ambientando le loro vicende in analogo ambiente. Si possono evidentemente tralasciare subito quelle aberrazioni, indegne dal punto di vista artistico e purtuttavia notevoli dal punto di vista sociologico, che si potrebbero definire « commedia parasentimentale, canora o no, d'inclinazione borghese ». (film americani svolgentisi in grandi lucidi, irreali collegi; film internazionali direttamente derivati dall'ideologia della cosiddetta « commedia ungherese »). Per solito, l'ambiente di collegio viene scelto per svolgervi trame di carattere individualistico: vengono in primo piano conflitti sentimentali o drammatici tra persona e persona, o tra l'individuo isolato e il generico ambiente. Anche nei migliori film di codesto tipo (*La Maternelle,* di Jean Benoit-Lévy e Marie Epstein, *Merlusse* di Marcel Pagnol, *Les Disparus de Saint-Agil* di Christian-Jaque), le limitazioni iniziali derivate dalla impostazione ideologica di carattere idealistico-metafisico portano a trascurare i veri ed effettivi problemi posti dall'ambiente e dalla storia dell'ambiente. Sicché ognuno di questi film gravita verso l'uno o l'altro dei poli del problema, indulge a questa o quella particolarità, si addentra nell'una direzione: ma per ciò appunto non riesce a raggiungere la totalità dei fatti, delle situazioni, dei quesiti posti in gioco (o che in gioco si pongono da sé, poiché concretamente in quell'ambiente esistono, e trascurarli non equivale ad annullarli).

Ecco, per esempio, la polemica di Leontine Sagan in *Mädchen in Uniform:* è troppo gravitante verso alcune caratteristiche specifiche del problema, per aver la possibilità d'investire tutto quel mondo nella sua completa integrità (9). Dall'inquadratura delle collegiali che di soppiatto guardano fotografie di uomini in costume da bagno, tutto il film potrebbe svilupparsi e approfondirsi su una via che invece sfiora, nel suo sviluppo, per scartarla in definitiva: poiché è un eludere il problema, il trasporlo sul piano delle deviazioni sentimentali, soprattutto quando non si espone chiaramente il come e il perché di questo *transfert,* e poi non si ha il coraggio di condurlo fino alle estreme conseguenze. Eppure il quesito è

tano la bandiera anarchica, bombardano il cortile dove sono radunate per la cerimonia della premiazione di chiusura, oltre agli allievi, anche le autorità. Dopo di che i rivoltosi se ne vanno su per i tetti, cantando una canzone che incita alla guerra civile, mentre il comprensivo sorvegliante, giú dal cortile, li saluta affettuosamente.

(9) Bisognerà, una volta o l'altra, riproporre anche il problema di *Mädchen in Uniform,* per sfatare certi miti che si sono sviluppati in direzione di un esclusivo freudismo, e per correggere le assurde, illogiche interpretazioni di Bardèche e Brasillach.

di una vastità eccezionale: che cosa fanno, che cosa non fanno, che cosa dovrebbero fare, che cosa non dovrebbero fare, gli adolescenti rinchiusi nei collegi esistenti nell'attuale nostra società, in rapporto ai problemi posti dallo sviluppo della loro pubertà e sessualità? A questo proposito, la Sagan non solo non propone nessuna soluzione, ma neppure espone nella loro realtà e verità i termini della questione. Ecco una grave autolimitazione del film. Un altro aspetto del problema complessivo, appena sfiorato e non sviluppato e approfondito, è quello economico. In *Mädchen in Uniform* vi è al riguardo appena un momento della narrazione (quando una ragazza clandestinamente, tramite la servitú, cerca di comunicare ai suoi genitori che il vitto è insufficiente, e per questo viene punita): eppure si tratta di gran lunga di un fattore essenziale nell'ambito di quell'ambiente e di quelle strutture, di uno di quei fattori che maggiormente influiscono sugli altri, e ne sono a loro volta influenzati.

In *La Maternelle,* tutti i problemi si riducono a quello psicologistico, e la soluzione, pur nobilissima e sincera, è di un primitivismo sconcertante: bisogna voler bene ai bambini poveri, affinché essi siano felici. Dinanzi a un sorriso dolcissimo, anche il bimbo triste e umiliato, che forse mai aveva sorriso, sorride: ma è sufficiente, questo? Risolve? Il fatto stesso che il film lasci aperto questo interrogativo, ne indica una grave limitazione. Come limitazione è il restringere la storia al triangolo, indubbiamente « di nuovo tipo », maestra-medico-bambina; il resto facendo da sfondo, da supporto inerte. E perché questo, nella *Maternelle?* Perché tutte le soluzioni sono anticipate, sono risolte a priori, sono già contenute nella tesi iniziale. Ne consegue, sul piano stilistico, l'impianto calcolatissmo della sceneggiatura, la sua intenzionalità di « racconto visivo » secondo uno schema prefissato: onde una certa meccanicità di svolgimenti e sviluppi che non manca d'incidere sul valore complessivo del film, peraltro notevole.

Invece in Vigo, l'esclusione non interviene, ed ogni lato del problema è toccato e affrontato: ad esso Vigo dà la sua soluzione. Questa soluzione potrà essere piú o meno accettabile; nondimeno ha il grande valore di essere una soluzione completa, unitaria e coerente, basata sulla realtà.

Jean Vigo imposta il suo film in modo realistico, vale a dire dialettico. Egli tien conto di tutti gli elementi in gioco, ma non li considera isolatamente, sibbene li coglie nell'azione e controazione incessante che essi svolgono l'uno sull'altro. In tal senso *Zéro de Conduite* è una vera e propria miniera, e l'analisi potrebbe essere lunghissima, e particolarmente ricca di risultati e conclusioni. Il movimento verso la libertà di Vigo è tale, che la densità stessa della sua materia, delle cose da dire, a un certo momento gli s'affastella tra le mani, inturgidendosi in statiche enfiagioni (il ritmo lento, disordinato, « anarchico » del film), oppure in improvvise, sconcertanti impennate. S'egli interviene con tanta decisione e nulla trascura e su tutto prende posizione, è perché proprio sente sulla pelle, come un fatto fisico penetrante, come una oppressione irreparabile, l'amarezza di quella vita, di quella reclusione, di quelle leggi assurde. Il suo odio, da *sentimento* diviene *fatto concreto,* esposizione di uomini e di cose. Non piú *concetto* o *impulso,* ma *realtà,* fisicità carica e tesa: la

rivolta di *Zéro de Conduite* non cede alle limitazioni dell'esasperazione naturalistica piccolo-borghese. I visi dei ragazzi, i muri, il cortile, i cessi, il dormitorio; e di converso, come termini di antitesi, la stanza del Direttore generale, la cucina, il refettorio, le aule, si orientano verso un timbro da documentario: con quel grigiore livido dei fotogrammi, le inquadrature cariche e « dirette ». Cosí la realtà della vita di collegio si apre e spalanca senza ritegno, con la sua cupezza e la sua sporcizia, la desolazione della sua grettezza e l'ironia aspra della sua miseria. Vigo non se ne stacca mai, c'è dentro irrimediabilmente: ecco perché sembra che, all'interno del film, manchi il suo giudizio, il lampo improvviso della sua definizione. Ma le cose si giudicano da sé, la definizione è implicita nella rappresentazione ed espressione. Il giudizio sociale e morale è contenuto nelle cose stesse, poiché esse sono còlte nella loro realtà. La satira che investe il nano Direttore generale, o l'allampanato Sorvegliante generale, non scade mai al livello caricaturale: Vigo non ha nessuna indulgenza, è implacabile, ma con la freschezza sana del ragazzo, con la coscienza acuta del rivoluzionario. Solo nella figura del Sorvegliante generale è possibile notare una considerevole dose di deformazione; ma anche questa particolarità ricade nel problema delle sopravvenienze avanguardistiche in Vigo, e non può essere scissa dal movimento complessivo dello sviluppo del film. Vigo non si cura della « costruzione » del film, degli schemi narrativi predisposti, delle esigenze di un racconto filato e sorvegliato (ci sarà quell'anima buona che osserverà che « la sceneggiatura del film è debole... il racconto manca di coerenza... ma in fin dei conti si tratta di uno schizzo... opera giovanile... sí, interessante... ma, però »); non si preoccupa di una psicologia accettata, di termini polemici prevedibili, o di quotidiani sentimenti. Nel suo realismo dialettico vi è una buona dose di romanticismo rivoluzionario. Per liberare l'uomo, e per liberarsi, comincia col liberare i ragazzi, e non solo dal suo punto di vista, ma anche da quello dei ragazzi stessi. Vi è in *Zéro de Conduite* un procedimento artistico che abbiamo notato anche in un altro film che tratta di ragazzi: *Biancheggia una vela solitaria,* di Legoshin. E' il procedimento che definiremmo, in prima approssimazione, della « doppia dimensionalità »: nell'opera vi sono due dimensioni, una intersecata all'altra: la prima è quella realistica (i fatti storici, umani, sociali, lirici), la seconda è quella immaginativa dei ragazzi che vivono *dentro* la dimensione realistica. Nel film di Legoshin, i giovani protagonisti vivono un'avventura realistica, e in certi momenti, drammatica e importantissima: ma essi la vedono *coi loro occhi,* ed è con gli stessi occhi che il regista la mostra a noi (mentre i ragazzi stessi son visti *coi nostri* occhi). Lo stesso procedimento è presente in Vigo. Contro le costrizioni e le leggi (non genericamente, o sul piano del simbolo; ma invece, proprio *quelle* costrizioni e *quelle* leggi, nella loro natura sociale e nella loro portata sociale), l'istinto e la emotività dei ragazzi esplodono come una spinta di natura. Ecco l'organizzazione del complotto, in cortile, durante una ricreazione: l'immagine dei tre ragazzi che, in fila indiana, a ridosso l'uno dell'altro, strisciano accanto al muro, con quei loro grembiali neri, intenti ad un rito misterioso e indecifrabile. Essa è di una oggettività profonda. Quei ragazzi sono nel loro mondo: per essi, quello

spazio assolutamente vuoto nel quale si muovono con circospezione, è *davvero* popolato di nemici, di occhi che sorvegliano, di torbidi concreti fantasmi. Un'immaginazione nell'immaginazione; ma è l'immaginazione come corpo e sostanza della realtà; le cose — cortile, muro, movimenti — hanno una loro tangibilità inesorabile, una loro fisicità esacerbata. Diceva Cocteau, nelle prime pagine del suo *Les Enfants terribles,* che i ragazzi vivono in un mondo particolare, e che appena un adulto vi si avvicina, essi si nascondono, cifrano il linguaggio, non permettono in alcun modo che l'adulto entri nel loro mondo. Ciò in pratica significa che Cocteau postulava la impossibilità di *conoscere* il mondo dei ragazzi. E' evidente in ciò una tipica posizione ideologico-filosofica: quella che pone la conoscenza come un « problema », mentre invece essa è un « fatto ». Mentre la prima posizione è caratteristica dell'idealismo metafisico, la seconda è specifica del materialismo dialettico. E Vigo anche in questo punto si riconferma realista: perché egli non si ferma al limite ove comincia il mondo dei ragazzi, ma in questo mondo entra, e ce lo restituisce in duplice dimensione: sia come lo possiamo vedere noi, sia come lo vedono i ragazzi stessi. Crediamo che questo processo, di tipo filosofico-artistico, sia possibile soltanto avvalendosi dell'arte cinematografica; e notiamo che esso è applicabile solo entro il quadro di una certa ideologia e prassi. Da questa sequenza in avanti, anche i movimenti che si potrebbero credere d'impianto surrealista risultano sempre un fatto di natura, esasperato ma sempre reale, una nota conseguente, alta e strillata. Per esempio, l'inquadratura improvvisa, brevissima e esagitata del Direttore che, dopo la « predica » all'allievo sospettato di relazioni sessuali con uno dei suoi coetanei, ne urla improvvisamente il nome aprendo le braccia di scatto, con un'angolazione fortemente espressiva, in un'atmosfera violentemente caricata, quasi espressionista, con quella densa illuminazione dal basso, e la tappezzeria arabescata sullo sfondo. L'astrazione intellettuale nella quale Vigo è, qui, ancora costretto, essendo puntata sulla tangibile socialità e realtà dell'ambiente, e sulla particolare « dimensione » immaginativa che nutre di sé quel mondo, non si esaurisce in meccanicità, ma non solo conserva un riflesso della sua base organica, anzi ne consegue: l'inquadratura del Direttore che grida, sostanzialmente corrisponde alla sensazione-concetto dei ragazzi « terrificante », « diabolico », « opprimente ».

Analoga impostazione ha l'inizio del film: il viaggio notturno di due collegiali, terminate le vacanze. Esso è scandito dalla musica di Maurice Jaubert, bivalente, a temi quasi antinomici: come nel *jazz-hot:* sezione ritmica d'un lato, e sezione melodica dall'altro. Mentre la prima ritma il battito del treno, con quei suoi stridenti violini a percussione che paiono riprendere l'inizio dell'*Imminenza della primavera* del *Sacre* stravinskiano, per subito svilupparsi in una tematicità scarna e scandita, tra il Kurt Weill e l'Eisler; la sezione melodica invece svolge la « marcia del ritorno », i cui elementi piú tardi si svilupperanno nel canto dei ragazzi, incitante alla guerra civile. Tutto è súbito proiettato in un'altra dimensione: realistica, e non piú naturalistica. Non perché Vigo esca dalla sua, o ne crei un'altra in astratto: ma perché la spinta interna delle cose, il suo *movimento,* procede in tale direzione. L'acre fantasia di quei ragazzi

goffi e sgraziati che, prima della costrizione, giocano ancora, compiono gli ultimi riti allucinanti, frenetici e grotteschi della libertà, in una gara che via via si esalta per poi pacificarsi nella beatitudine della silenziosa fumata di due grossi sigari (l'angolazione muta esprimendo qui una conclusione), è la prima battuta del tema della rivolta, che poi si gonfierà a contatto dei sorveglianti accigliati e irosi, si addolcirà nelle fantasie placidamente folli del giovane istitutore, nella frenetica pausa della passeggiata, in quella prima esplosione incontrollata degli istinti della libertà; si raggrumerà nel complotto, nei legami torbidi e sessuali dei ragazzi. Dai riti di iniziazione alla ribellione nell'aula, e poi nel refettorio; dallo scandalo dell'insegnante bovino e immandrillito che insidia il collegiale dall'aspetto di ragazza, alla rivolta conclusiva, acutizzata all'estremo dallo scatenamento della fantasia tenebrosa e violenta dei ragazzi; c'è tutto un processo dialettico organico e spontaneo che conduce ineluttabilmente alla liberazione sui tetti, alla corsa verso i cieli puri, in una dimensione pacificata ormai, in un'anarchia di amore e di esultanza. Il mondo dei concetti astratti è continuamente violentato, in questa corsa all'umano, dalle radici della natura.

Nella sequenza della rivolta nel dormitorio, che d'improvviso si trasforma in una parodia feroce delle processioni religiose, una volta ancora Vigo riconferma come all'origine del suo temperamento stia non un sadismo individualistico, ma un'asprezza morale che coinvolge tanto le cose rappresentate che il senso di tali cose, e poi il suo impegno a fondersi con esse. Ecco perché i riferimenti non si precisano, non si irrigidiscono sul piano dei rapporti concettuali, ma dissolvono nella dolcezza lenta del rallentatore, nella plasticità sferica di quel turbinío delle piume liberate. Subito dopo, la parodia della crocifissione eviterà anch'essa la cristallizzazione intellettuale, il riferimento esatto e settario, ma ritroverà inavvertitamente una barocca densità, come da statua del Bernini: chiuderà cosí la beffa, la vittoria della « dimensione » dei ragazzi sulla « dimensione » della socialità dei sorveglianti e delle autorità. Qui la profanazione non è un atto puro e astratto, e neppure una polemica applicata ai simboli o alle apparenze in sé: Vigo non esce dall'ambiente del collegio, dai confini della vita e della ribellione dei ragazzi. E allora la pseudo-processione e la pseudo-crocifissione diventano fatti *narrativi*, e non schematicamente inventivi: sono legati ai fenomeni che li attorniano, li determinano, e ne sono determinati. Il rallentatore riesce, nella sequenza della processione, ad eludere in gran parte il compiacimento estetico. E' usato per alzare di tono il racconto, su su fino a sfociare nell'estremo sviluppo della specifica « dimensione » del mondo dei ragazzi. E' una nota sopracuta; un problema di intensità, non di sostanza. Onde riteniamo che questo momento del film non sia, come taluni vorrebbero, avulso dal complesso; non abbia i caratteri dell'evasione e della parentesi, ma sia invece il punto massimo di tutta una parabola, sia giustificato dalla dialettica interna del lavoro, cioè — in definitiva — sia condotto sullo stesso piano del resto del film, e se ne differenzi soltanto perché, salendo ad una quota piú alta, insensibilmente e necessariamente si trasforma (e quindi richiede un'impostazione anche tecnicamente, formalmente diversa). Non

dissimilmente infatti, in *L'Atalante,* la sequenza del ballo e del giocoliere-prestigiatore è il punto massimo della maturazione della crisi di Juliette: una popolaresca, lucida e quieta follia che rompe il ritmo lento della vita e del lavoro sulla chiatta: l'irruzione della dimensione *città* nell'estinguersi della dimensione *chiatta,* dopo la prima battuta tematica: radio-Parigi che, scandendo un resoconto di moda femminile, guida la prima intrusione dell'antitesi « città » nell'elemento-tesi « chiatta ».

Questa unitarietà, questo procedere verso la sintesi nel continuo scambio dei valori in giocò, è per Vigo, in ultima analisi, la ragione dello stile. E cioè inquadratura densa, movimenti lenti, fotogramma ora scuro ora luminoso ma sempre sulla stessa tonalità fondamentale, movimento di macchina non descrittivo ma narrativo, e ritmo nascente dalla inevitabilità della « ragione » delle immagini l'una dopo l'altra. Ed ecco allora come il suo sviluppo stilistico non sia mai raggiunto dall'esterno, dopo; o astrattamente impostato, prima; ma abbia le sue radici nella complessiva unitarietà del regista, e sia alimentata da una interezza raccolta nella sua complessità e contraddizione. In Vigo l'immagine, nei suoi attributi piú specifici di corposità visiva e di evidenza plastica, deriva dal suo particolare realismo: in *Zéro de Conduite,* la fusione tra personaggio e ambiente, che richiede fino alla tensione estrema il tono della fotografia sulla materia toccata, sentita con mano; mentre in *L'Atalante,* il rapporto tra oggetti, personaggi e storia dei personaggi, vien campato nel paesaggio con una inserzione indissolubile e spontanea. Come intervengono, in *L'Atalante,* le rive erbose dei canali, rispetto alle nozze d'inizio; le acque piatte e calme, rispetto alla disperazione di Jean e alla canzone suonata dall'inverosimile grammofono di Père Jules; o il molo sul quale, in campo lungo, corre Jean, piccolo e sperduto nella sua ipnosi tragica: e la sabbia della spiaggia atlantica ove le sue orme si stampano; e i terreni bruciati della periferia, ove Juliette vaga. Per Vigo, l'immagine significa comunicare col mondo, essere nel mondo. E il mondo è effettivamente terra, sasso, sabbia, molo, strada, acqua, cielo: mondo degli uomini. Ond'egli, siffattamente integrato con la realtà, non mentendo (non potendo piú, in alcun caso, mentire), non barando (non avendo piú nessuna possibilità oggettiva di barare), si determina all'inevitabile necessità cui alludevano: comprendiamo davvero come egli non avrebbe potuto non fare i suoi film. La continua dialettica che lo informa, tra condizionatura, antitesi della condizionatura e negazione dell'antitesi, cioè determinazione della sintesi (origine borghese, rivolta anarchica, liberazione nella socialità proletaria), è poi la dialettica stessa di tutte le sue opere, la « direzione » sulla quale si riflettono e orientano i suoi temi, nel loro aggrovigliarsi, scambiarsi, contrapporsi, e superarsi. Se l'ambiente di *Zéro de Conduite,* il Direttore generale, il cortile e la miseria del tanfo della cucina son valori di « condizionatura », la passeggiata, l'istitutore che si toglie il cappello e respira all'aria libera e dolce delle vie semideserte e silenziose (inquadratura di forza eccezionale), l'arrampicata dei ragazzi sui tetti, son fattori di « antitesi »: ma è importante che nascano siffattamente da quelli di « condizionatura »: per un'evidenza concreta, proprio fisica, e fisiologica, degli sviluppi della narrazione.

Il processo intimo del film si svolge sempre tra questi due valori, senza però, come abbiamo detto, irrigidirsi su uno di essi, isolarlo, e compiacersene: lo scambio è continuo. L'affermazione della sintesi, le cui premesse sono nella natura stessa, nella « socialità » dei fatti di *Zéro de Conduite*, in *L'Atalante*, nel clima piú sciolto, libero e puro di *L'Atalante*, sarà sempre piú vasta e aperta. Vigo avrà davvero condotto fino in fondo l'esperienza di *Zéro de Conduite*, non potrà piú indulgere ad alcun movimento di ritorno. Dalla liberazione nella rivolta deriverà per lui la liberazione nella socialità. L'amore sociale risulterà l'ultima e necessaria fase della rivolta sociale.

Qualcuno ha osservato come il disegno animato inserito in *Zéro de Conduite* (la caricatura del sorvegliante generale che si muta in Napoleone) faccia davvero « saltare dalla necessità alla libertà ». Quest'è il centro vivo di tutto Vigo; è, in sostanza, il suo problema. Non è poca cosa davvero: è il problema di tutta l'umanità contemporanea, della sua vita o della sua morte. A Vigo importa una cosa sola: liberare l'uomo e attingere la piena misura della sua vita. E' quel che chiamavamo poco fa l'esaurirsi della condizionatura nell'antitesi della condizionatura: cioè il trapasso graduale dal buio del treno di *Zéro de Conduite* ai muri grigi e sporchi del collegio, al cielo aperto del finale dello stesso film, e a tutta l'apertura di natura e di amore di *L'Atalante* (10).

* * *

Con la liberazione dei suoi personaggi, Vigo raggiunge in *L'Atalante* (11) anche la sua personale liberazione. Quindi si porta su un piano meno acceso, piú torbido e sciolto. Il ritmo stesso del film gli si distende orizzontale, senza piú svolte improvvise (è il ritmo dei fiumi e dei canali, il ritmo del lavoro sulle chiatte). La disposizione satirica si addolcisce in un ampio avvolgimento delle figure, l'interesse per il sentimento puro

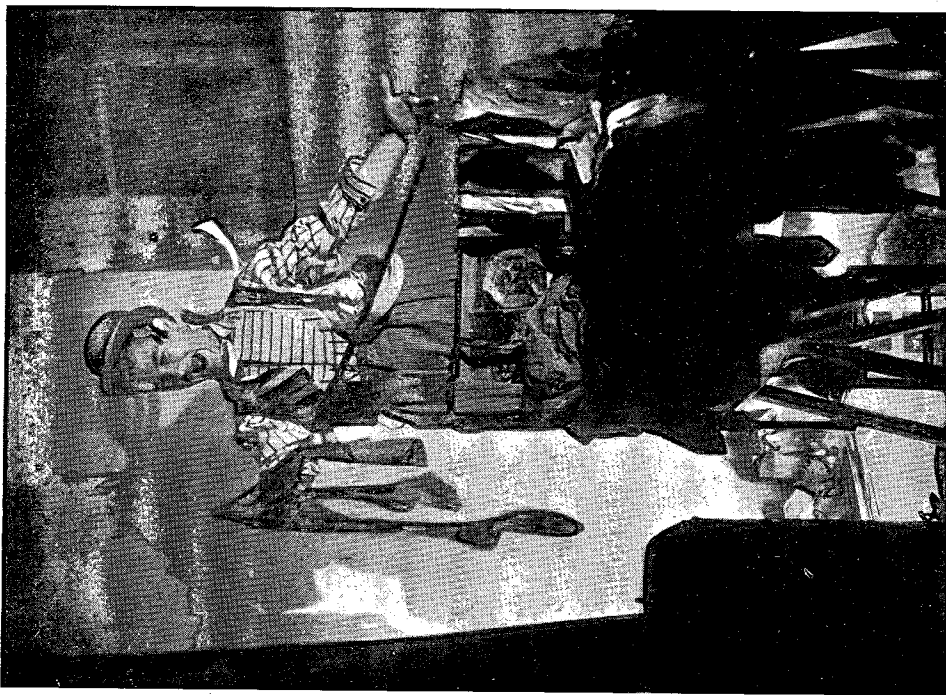
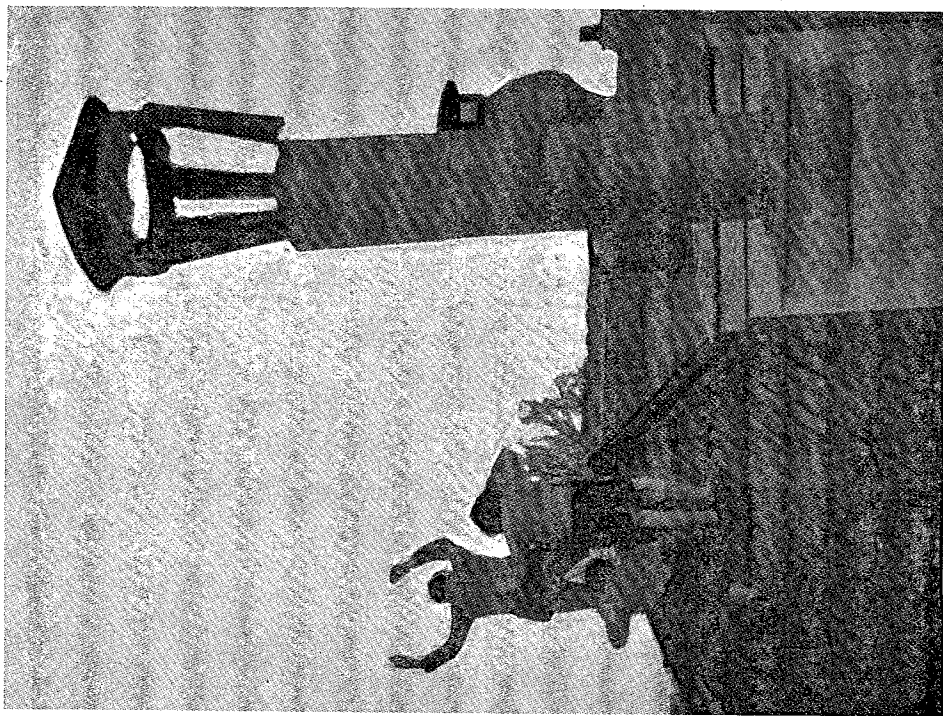
(10) Qualcuno potrebbe obiettare che il finale di *Zéro de conduite* non risolve il problema impostato da Vigo, e che i ragazzi che hanno beffato le autorità e si sono arrampicati sui tetti, o dai tetti cadranno, o ne dovranno scendere per cadere nelle mani dell'apparato repressivo delle medesime autorità. E' esatto. Senonché il finale di *Zéro de Conduite* non si può considerare una risposta perentoria e definitiva: esso è un momento del processo di sviluppo di Vigo, e non lo si può scindere dal complesso della sua opera. Infatti, dopo *Zéro de Conduite* viene *L'Atalante:* e non a caso uno dei ragazzi del primo film, che era tra quelli rivoltosi inerpicatisi sui tetti, si ritrova nel secondo, mozzo di bordo. Ecco che cosa succede ai ragazzi di Vigo fuggiti sui tetti: vanno, semplicemente a lavorare.

(11) Ecco, in breve, il soggetto di *L'Atalante*. Il pilota di una chiatta che fa servizio sui canali e fiumi della Francia del nord, Jean, sposa Juliette, una contadina, e la conduce sulla sua imbarcazione, « L'Atalante ». L'equipaggio è composto da Jean, da Juliette, da un vecchio marinaio (Père Jules) e da un mozzo. Jean e Juliette sono felici, navigano i canali. Ma a lungo andare, la ragazza si stanca della vita monotona a bordo della chiatta, e durante una sosta a Parigi, rimane imprudentemente in città. Jean è disperato, non capisce piú nulla, lavora male. Per poco non lo licenziano. Ma anche la vita di Juliette a Parigi è dura, ed essa soffre della separazione. Un giorno, a Parigi, Père Jules ode una musica, « Le chaland qui passe », molto amata da Jean e Juliette. Si precipita nel negozio donde proviene il motivo: vi trova Juliette la quale, felicissima, si lascia portar via di peso. Sulla chiatta, essa ritrova Jean. Dopo il loro abbraccio frenetico, l'ultima inquadratura mostra, dall'aereo, la chiatta che solca il canale, felice.

isola i personaggi centrali, li pone costantemente in rispondenza con la natura, l'ambiente, il lavoro, la vita. L'intelligenza stessa di Vigo, tanto spesso presente in *Zéro de Conduite,* qui non accentua mai la sua ombra dietro al racconto, non sottolinea la sua necessità espressiva. Né, d'altro canto, è una parte di lui, sentimentalmente romantica magari, che affiori con maggiore rilievo, a colorire una storia d'una semplicità talmente logora e frusta, da parer quasi impossibile narrarla cinematograficamente, cioè avvalendosi di mezzi espressivi che richiedono un impianto rigoroso di « climax », svolgimenti, situazioni che si pongono, svolgono, precipitano verso la confusione. La venatura del film, fittissima (altra cosa che la dispersione episodica), si regge appunto per questa sua facoltà di tener agganciato qualsiasi movimento laterale nel clima, nell'aria stessa dei temi centrali. E allora dal film non si stacca alcun inciso polemico, anche laddove ve ne sarebbero tutte le occasioni: la sequenza iniziale, col corteo nuziale per le vie deserte di quella cittadina sonnacchiosa e rinchiusa, sul ritmo dello scampanío; la sequenza in cui Juliette è in città, o cerca lavoro, o le vien rubata la borsetta; la sequenza in cui Jean stravolto e stordito è chiamato a rapporto nella sede della compagnia di navigazione. Tutti codesti momenti non forzano mai la loro materia oltre il limite naturale della loro oggettività evidente e orientata.

All'inizio, con due, tre inquadrature, Vigo dà la classe contadina francese nella sua interezza. Il forte senso caricaturale che vibra in quegli uomini goffi, vestiti di nero e rigidi, è temperato da dolcezza e amore; un portato della loro stessa natura. C'è davvero in Vigo un grande amore per essi, che lo conduce ad entrare nella loro pelle e nei loro gesti, assuefatti da quel certo, determinato, preciso lavoro, evitando qualsiasi giudizio aperto ed esterno. In questo è una delle sue maggiori qualità: la capacità di dare subito, interamente, il personaggio, con tutte le risonanze ch'esso si porta dentro. Père Jules che corre lungo il muro della chiesa, per un tardivo e ripensato segno della croce, è subito il Père Jules che s'inquieterà col ragazzo di bordo per il mazzo di fiori, si dimenerà in una inverosimile lotta col vuoto sulla tolda della chiatta, si farà radere i capelli, si ubriacherà, consulterà una chiromante sfatta e lasciva, rivelerà tutto il suo passato nella stretta, fantasmagorica cabina, fingerà la corrida, amerà la musica e i gatti. Tutto ciò è nei primi fotogrammi in cui il personaggio compare: l'uomo che corre dinoccolato e ciondoloni, e già in questo è presente con tutta la sua natura e i suoi umori. Una simile forza registica appartiene a pochi, Chaplin, Stroheim, Dreyer, Eisenstein, Pudovkin. E non è poco significativo che Vigo abbia delineato e definito con tale immediatezza, con un movimento solo, raggrumato, un personaggio che in fin dei conti poteva interessarlo meno degli altri; e usando di un attore quale Michel Simon, già passato attraverso prove che non potevano (come non han potuto) non influirgli sulla personalità: per esempio l'interpretazione de *La Chienne* di Renoir.

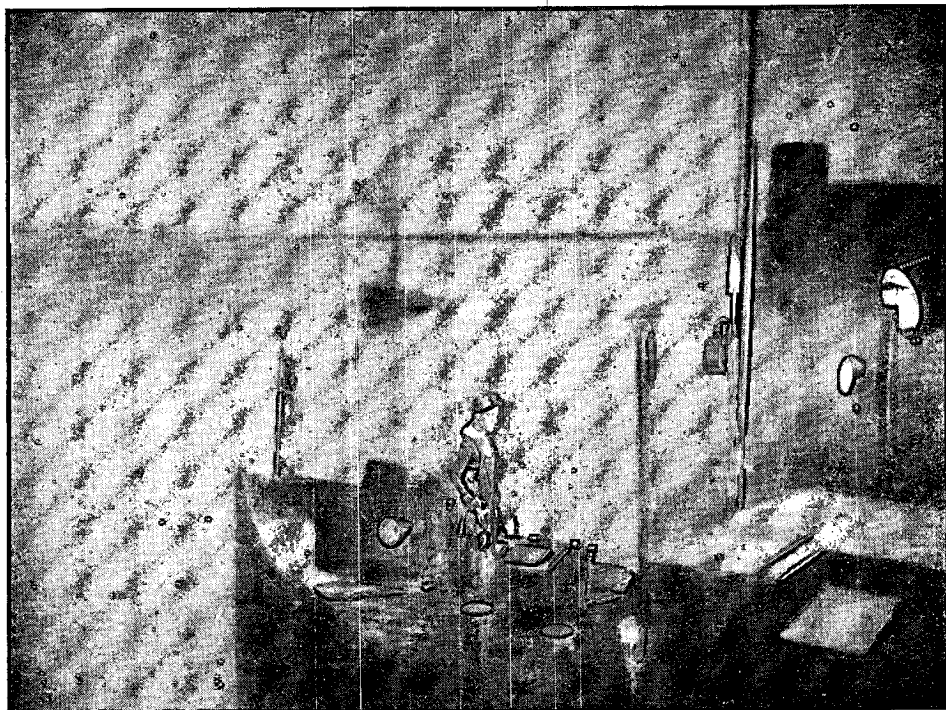
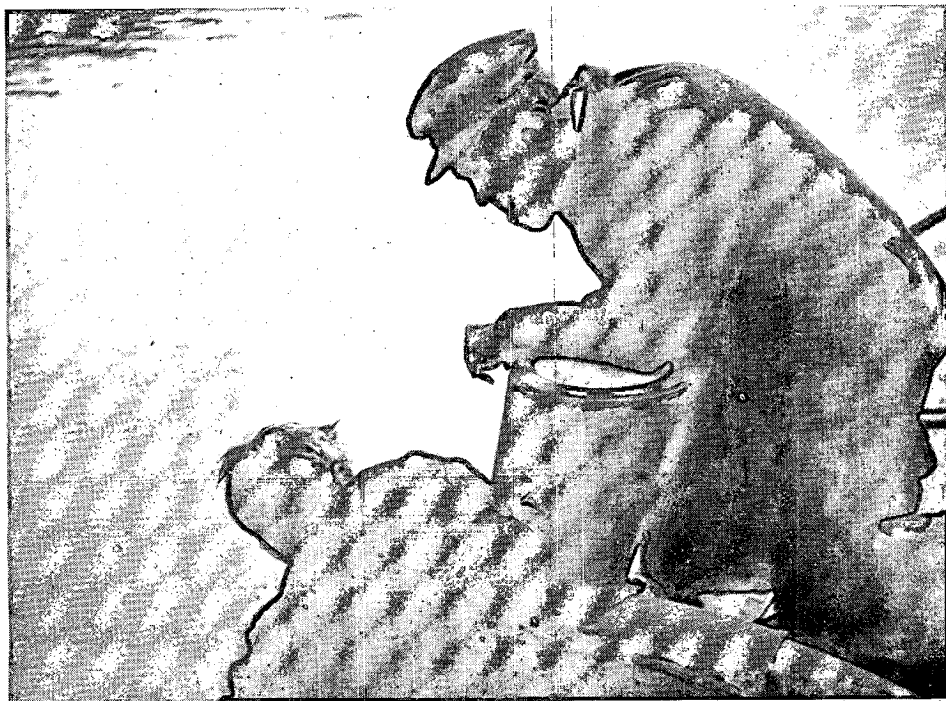
Uscito dal mondo polemico dei rapporti sociali, dispersa nella rivolta l'oppressione delle autorità, Vigo si sposta, con *L'Atalante,* in una regione apparentemente individualistica, ove i rapporti tra i personaggi son regolati solo dall'intensità e qualità dei sentimenti, dall'aderire o con-

trapporsi delle nature, dal gioco libero e incontrollato delle preferenze e degli impulsi. Sembrerebbe, a questo proposito, che avesse ragione Mauriac quando, discutendo con Massis su Gide, notava che Stendhal e Merimée, « l'un en Italie, l'autre en Espagne et en Corse, n'ont rient fait que chercher des Lafcadios — des êtres se faisant à eux-mêmes leur loi », per concludere: « Il ne m'a jamais paru, si l'on n'est pas catholique, q'uon puisse aimer le peuple d'une autre manière ». Si impone subito questa constatazione: il popolo non si fabbrica le proprie leggi, ma le possiede per natura. Esse non sono conseguenti, né temporalmente, né sostanzialmente, a qualsiasi altra realtà antecedente. Non già si tratta, dunque, di cercare dei Lafcadii (i quali non è che si facciano leggi: semplicemente non ne hanno alcuna, e in ciò consiste la loro legge. Non si dimentichino i legami che Gide ebbe con i dadaisti!), ma di identificare le leggi che il popolo si elabora, talmente dissimili da quelle delle altre classi sociali. Vigo compie appunto questa identificazione, e la spinge fino all'immedesimazione: ciò contribuisce indubbiamente alla sua possibilità di creare il personaggio unitario. La materia umana sulla quale lavora è di una semplicità tale che si risolve subito nell'estrinsecazione di tutte le sue probabilità. La mancanza di cerebralismo, di intellettualismo — comunque, di esplicazioni « razionali » — dei personaggi, non offrendo alcun appiglio alla fenomenologia psicologica borghese, si reintegra nella natura stessa degli uomini. Qui Vigo è, ancora una volta, nella condizione di quei registi sovietici che, per il loro interesse rivolto agli uomini del popolo, operai e contadini, si spostano in genere su un piano di lirismo. L'operaio e il contadino, per la loro mancanza di sovrastrutture razionali tendenti all'astratto (nel senso dell'intelligenza che a un certo momento si distacca dall'essere totale), si prestano a questa possibilità di lirismo, di fusione nel mondo, nel paesaggio. E allora il rapporto particolare tra gli uomini, e quello tra gli uomini e le cose, può isolarsi dal circostante complesso sociale, per configurare un mondo a sé stante, soltanto in questo senso individualistico, in realtà ben altrimenti sociale. Specialmente in *L'Atalante,* l'individualismo non si estrinseca nell'alienazione borghese della negazione della socialità, sibbene fiorisce nell'immissione spontanea nella socialità collettiva. La chiatta in Vigo è un microcosmo preferenziale dopo il rifiuto del resto della società (il mondo borghese non lo interessa piú; per lui, anzi, *non esiste piú*); ma, come non è limitato da confini chiusi e insormontabili, non è neppure suddiviso in zone e comparti-stagni. Dalla vita collettiva di Jean, Juliette, Père Jules e il mozzo sulla chiatta, non nasce né isolamento né occasione d'urto. I contrasti si concretizzano nel porsi, a un certo istante, di alcuni sentimenti e istinti che vogliono esplicarsi spontaneamente, ma che una volta realizzatisi, si esauriscono e spengono. La scena di gelosia che Jean fa a sua moglie allorché la sorprende nella cabina di Père Jules è soltanto lo sfogo immediato e acceso dell'irritazione del giovane, al quale non fa seguito null'altro: difatti non determina alcuna alterazione nei suoi rapporti con Père Jules. Onde il termine stesso di « gelosia » è quanto mai improprio per l'annodarsi e sciogliersi di questa situazione. Siamo in una regione umana che non è quella, a noi invece ben nota, della psicologia borghese; ma in un'altra realtà che ha sue leggi

JEAN VIGO *L'Atalante*

JEAN VIGO *Zéro de conduite*

JEAN VIGO *Zéro de conduite*

JEAN VIGO *L'Atalante*

JEAN VIGO *L'Atalante*

JEAN VIGO *L'Atalante*

JEAN VIGO *L'Atalante*

JEAN VIGO *L'Atalante*

specifiche, suoi miti e sue leggende. Ecco perché questa sequenza può sembrare, allo spettatore che ignora certi aspetti della vita popolare, gratuita e illogica: come illogici e assurdi, « avanguardistici », gli possono sembrare i giochi del giocoliere-prestigiatore, i suoi lazzi, e tutta la sequenza del ballo, che si svolge in una dimensione diversa dalla sua. Si pensi, a questo proposito, a come un semplice detto popolare, « se si tengono gli occhi aperti nell'acqua, si vede la persona amata », riesca a provocare nuclei densi e lenti di *narrazione*, da quando Jean, non appena sua moglie gliel'ha detto, si ostina a tenere la testa nel secchio, e non vedendoci nulla, si precipita a immergere la testa nel canale, a quando, dopo che lei se n'è andata, si tuffa e nuota a lungo sott'acqua, fino alla comparsa fantomatica, dolcissima e fluttuante della donna in abito nuziale. Qui sono particolarmente importanti due cose: come il *dicton* si sviluppi con assoluta naturalezza e concreticità, e come il regista scampi il pericolo della deformazione intellettualistica. La fantasiosa mitologia dei ragazzi, per cui i tesori si trovano in fondo al mare, e la realtà del detto popolare, si uniscono ad evitare il richiamo estetico, stilistico e cerebrale, che poteva derivarne. Si pensi, al confronto, alla deformazione e alienazione dei miti in Cocteau (« ...jamais aucun océan véritable n'aura le prestige à mes yeux d'une toile verte que les machinistes agitaient avec le dos... », a proposito del *Voyage autour du monde en 80 jours*). Vigo invece rimane nella natura del mito e del *dicton:* confrontiamo questa sequenza con quella di *Taris* che mostra le evoluzioni del nuotatore sott'acqua. In *Taris* l'uomo è ripreso in figura intera: contano le sue evoluzioni, gli arabeschi plastici e perfetti che compie. L'effetto è formalistico e preziosissimo. Subito dopo interverranno i trucchi, l'inversione della ripresa: il film si sposta sul piano dell'avanguardia formale, ironica e compiaciuta di un Richter, poniamo. In *L'Atalante,* invece, Jean è ripreso o in mezza figura, o in primo e primissimo piano: qui c'è l'uomo che cerca, ansiosamente cerca, quell'immagine. Ogni preziosismo o formalismo è rifiutato dalla scelta stessa del campo, dell'angolazione. La comparsa dell'immagine fluttuante e liquida di Juliette, potrebbe anche sembrare una deviazione dalla linea fedele di realismo cui Vigo si attiene: eppure no, Juliette in fondo all'acqua c'è realmente: prima in sovrimpressione, ma poi concretamente, di persona, in ripresa diretta, lei reale fisicamente, con la sua carne dolce e i capelli biondi e gli occhi ridenti. L'ingenuo mito popolare è dunque realtà, e non fantasia; una volta ancora in Vigo il sentimento si è mutato in fatto concreto, e realismo non significa affatto materialismo volgare. Proprio come i suoi personaggi popolari sono di un'umanità e fisicità che non ha nulla a spartire col materialismo che potrebbero, con accezione sprezzante, trovarci gli idealisti metafisici, o i cattolici dogmatici. Ne testimonia, ad esempio, la sofferenza di Juliette, durante la separazione: è rovente e completa, d'una forza espressiva di cui v'è l'eguale, forse, soltanto nell'*Eneas* medievale:

Ne fust por rien qu'ele dormist
Tornot et retornot sovant
Ele se pasme et s'estant

Sofle sospire et baaille
Molt se demeine et travaille
Tranble fremist et si tressalt
Li cuers li mont et se li falt.

Questa specifica dimensione realistica e popolare, conseguente alla « negazione » di Vigo, non devia mai verso l'asocialità nel senso individualistico borghese (come avverrà invece, in definitiva, in Carné). Già abbiamo visto come in *Zéro de Conduite* l'anarchia fosse per lui, complessivamente, movimento di natura e non posizione intellettuale o « categoria mentale »: base organica di natura sviluppata per estrinsecazioni intellettuali, e quindi non anarchia nel senso storico della parola. Nell'*Atalante,* il mondo della chiatta, nucleo compatto, piccola collettività di lavoro, vive nell'aria popolare degli altri lavoratori: i contadini dell'inizio e gli operai che nell'aria sorda e gelata del mattino aspettano in lunghe file lavoro davanti a cancelli chiusi, e i marinai che lavorano sui canali, sono uomini dello stesso impasto, e con le sole differenze umane e di natura che derivano dalla loro ragione sociale, dal diverso lavoro che praticano. L'ambiente della Società di navigazione è quello duro, arido e ottuso della piccola-borghesia francese periferica, burocratica e feroce. Parigi è la Parigi dei sobborghi industriali, del porto fluviale, delle rive ghiaiose e chiare, dei terreni arsi, degli alberghi sui *quais,* degli alberghi spogli e nitidi contro il cielo grigio e soffocante. Forse solo Dimitri Kirsanoff ha vissuto *Ménilmontat* come Vigo ha vissuto la periferia parigina: senonché Kirsanoff, col suo patetismo e sentimentalismo e lirismo contemplativo, aveva assai meno probabilità di lui, di trarne la vita concreta, il senso quasi fisico della solitudine, delle ore lente, l'aridità maledetta, e gl'improvvisi scoppi stralunati e spontanei di gioia. Certo è che Vigo mai avrebbe potuto portare la sua macchina da presa sui Champs-Elysées, o sui grandi *boulevards:* mentre Jean Benoit-Lévy e Marie Epstein, dopo *La Maternelle,* han potuto cadere negli stucchi e nelle trine dell'Opéra, con *La Mort du Cygne.* Se il problema consisteva nel non tradire la parte piú profonda della propria natura, nel reagire alle costrizioni, chi, eccetto Jean Vigo, e René Clair spesso, e Jean Renoir talvolta, non ha barato, non ha tradito, nell'ultimo cinema francese? E s'intende che la domanda cade su una fedeltà alla ricchezza effettiva e alla dignità conseguente dell'uomo: perché, se no, la fedeltà alle proprie origini e alla propria classe di un Sacha Guitry o, ancor piú, di un Yves Mirande, sarebbero una prova-limite difficilmente superabile.

Ma allora sorge il problema: la « scelta » di Vigo, il suo declassamento, la sua proletarietà acquisita, non sono forse limitazioni dell'esperienza umana? Non sarebbe per avventura Vigo (e lo diciamo un momento per paradosso) una sorta di Ernst Lubitsch capovolto?

Evidentemente, la questione non si risolve teoricamente, a priori, ma in termini di vera esperienza, valore dell'esperienza, e processo di sviluppo dell'esperienza. Il mondo proletario e popolare dell'*Atalante* ha come presupposto necessario il mondo borghese e piccolo-borghese di *Zéro de Conduite,* la rivolta contro di esso, e il superamento. La scomparsa di questo mondo consegue ad una sua precedente presenza, e quanto densa

ed efficace! Vigo quindi è fuori dal settarismo, nella misura che gli è possibile, che gli è concessa dalla sua rivolta che, essendo anarchica, non giunge mai al vero atto rivoluzionario. Mentre di solito il regista borghese è limitato entro i confini della sua esperienza di vita isolata, e quindi raramente esce dalla propria classe (né, forse, potrebbe: lo lascerebbero fare?); mentre il regista che vive in una società socialista non si trova piú di fronte ai problemi che sorgono dalle divisioni e contrapposizioni di classe; Vigo è nella delicatissima posizione dell'uomo d'origine piccoloborghese che, vivendo nella società borghese, se ne allontana dopo esserlesi ribellato contro, scegliendo il mondo popolare, senza però giungere ad una posizione conseguentemente rivoluzionaria: il che non significa affatto ch'egli ignori l'esperienza del mondo cui rinuncia. Abbiamo constatato che è dalla dialettica interna di *Zéro de Conduite* che nasce *L'Atalante*. E allora la misura umana non soffre piú di determinismi, la complessità del personaggio non è piú contraddizione tra termini antitetici provocati da un urto esterno, ma configurazione libera e interna. L'intensità stessa della disperazione di Jean durante l'assenza di Juliette, unitaria, totale e ipnotica com'è, sta a dimostrarlo (per non dire della forza dell'incontro finale, amplificata al massimo dall'ultima stupenda inquadratura). Raramente il cinema ha dato, come in *L'Atalante*, il senso pieno e totale del mondo, della vita, dell'amore; e non il cinema soltanto.

Glauco Viazzi

Filmografia di Jean Vigo

Su Jean Vigo non si è scritto molto: il saggio di Glauco Viazzi, pubblicato nelle precedenti pagine, è il piú completo uscito finora sul regista francese. In Italia, proiezioni dei film di Vigo sono state effettuate dalla Cineteca Italiana di Milano, e quasi tutte di milanesi sono le note apparse nel nostro paese su questo regista: una di Carlo Doglio su *Gioventù anarchica* di Milano (anno I, n. 1), che rende omaggio al *Regista anarchico*. L'articolo è firmato Guido Cenni ed era già stato pubblicato, in parte, da *La Verità* (1945). Un'altra di Luigi Comencini su *Cinetempo,* n. 13, 1945, intitolata *Scoperta di un regista: Jean Vigo.* Osvaldo Campassi si occupa di Vigo in *Dieci anni di cinema francese* (vol. II, Poligono).

L'estensore di questi appunti ha pubblicato nel *Progresso d'Italia* di Bologna del 20 marzo 1949 (Mario Verdone: *Jean Vigo e i Cine-Club*) una nota in cui è riportato il seguente brano autobiografico di Jean Painlevé, datato 11 novembre 1931:

« Scendo dal treno (in occasione d'una proiezione al Cine-Club di Nizza) e cerco Jean Vigo. M'ha scritto che sarebbe venuto alla stazione e che lo avrei riconosciuto facilmente: grande, biondo, nastrino della *Legion d'honneur.* Ciò che m'è sembrano un po' sospetto. Nello stesso modo, poiché egli ha una mia fotografia, io ho lasciato crescere la mia barba in questi ultimi quindici giorni e portato i miei film in una valigia precisandogli che li tengo sempre in un sacco a spalla. Colgo dei segni assai vicini ai suoi, ma non basta. All'uscita sento una mano sulla mia spalla e un piccolo bruno mi dice: Siete Jean Painlevé? — Sí — Avete avuto un bel travestirvi da *poilu* ignotò (*poilu* significa sia barbuto che soldato). Vi ho riconosciuto. — Mi spiace di non aver avuto la stessa fortuna con voi, tanto che ho interpellato invano tre o quattro persone. — Confidenza per confidenza, non siete il primo che ho colpito sulla spalla. Anzi uno ha lasciato qui il suo bagaglio ed è scappato... ».

Siegfried Kracauer fa scoprire Jean Vigo in America, attraverso *Hollywood Quarterly,* nel 1947. L'articolo (*Jean Vigo*) era stato pubblicato per la prima volta in *National Zeitung* (Basilea, 1º febbraio 1940). James Agee, nello stesso 1947, rende omaggio a Jean Vigo con due articoli su *The Nation.* Nell'inverno 1948 *Hollywood Quarterly* pubblica ancora *Remembrances of Jean Vigo* di Gyula Zilzer.

In Gran Bretagna, fra gli altri, si è occupato di J. Vigo, in *Sequence,* n. 6 1949, George Morrison: *The French Avangarde.* Sia il Comencini che il Morrison dànno una succinta filmografia delle opere (quattro) del cineasta. La piú rigorosa, però, benché ecceda nel dare importanza alle intenzioni, tanto che si dilunga estesamente sui progetti non portati a compimento (e cosí complesso è registrare il lavoro della gente di cinema, spesso confuso, mutilato, trasformato nel corso della realizzazione del film, che proporsi di elencare progetti, idee, spunti ecc. finirebbe per sconvolgere il metodo dei piú ordinati e scrupolosi schedatori) la piú rigorosa, dicevamo, può considerarsi quella che si legge in *Ciné-Club,* n. 5, febbraio 1949, il quale contiene un vero e proprio « Omaggio a Jean Vigo », attraverso una raccolta di varî articoli: *Vers un cinéma social* di Jean Vigo (che è il testo della presentazione del film *A propos de Nice* al Vieux-Colombier, 14 giugno); *Présentation de Jean Vigo* di Claude Aveline; *Une enfance* di Francis Jourdain; *Rencontre avec Jean Vigo* di Jean Painlevé; *Un Génie lucide* di Boris Kaufman (fratello di Dziga Vertov, operatore di tutti i film di Vigo).

Jean Vigo — figlio di Eugène, detto Miguel Almereyda, giornalista anarchico, direttore del *Bonnet rouge* — è nato a Parigi il 26 aprile 1905 ed è morto nella stessa città, l'8 ottobre 1934, di endiocardite. Studiò in un collegio di Chartres e si laureò in lettere a Parigi. Dal 1928 al 1930 abitò a Nizza, dove sposò Elisabeth Lazinska. Ivi fondò, nel 1930, il locale Cine-Club. Nell'infanzia fu apprendista fotografo presso il padrino Gabriel Aubès.

Ecco la sua attività cinematografica:

1929 - *A propos de Nice,* « point de vue documenté » - *fotografia* di Boris Kaufman.

1931 - *La Natation (Taris, roi de l'eau)*, documentario - *scenario e regia di* Jean Vigo - *direzione artistica di* M. Morskoij - *fotografia di* Boris Kaufman.

1933 - *Zéro de conduite* - *produzione:* Gaumont-France-Film-Auber - *scenario e regia di* Jean Vigo - *Assistenti:* Albert Riera *e* Pierre Merle - *Dialoghi di* Charles Goldolatt - *musica di* Maurice Jaubert - *fotografia di* Boris Kaufman - *sonoro di* Royne *e* Bocquet - *attori:* Jean Dasté (Hugnet), Robert Le Flon (un prefetto) - Il nano Delphin (il Principale), Du Verron *e* Blanchar (i sorveglianti), Larive (il professore di chimica), Louis de Gonzague-Frick (il prefetto), Raphaël Diligent (il pompiere), Louis Lefebvre (l'allievo Cossat), G. Pruchon (l'allievo Colin), G. de Badarieux (l'allievo Tabard), Kelber (l'allievo Bruel), G. Goldstein (un altro allievo).

1934 - *L'Atalante (Le Chaland qui passe)* - *produzione:* J. L. Nounez - *scenario di* Jean Guinée - *regia di* Jean Vigo - *musica di* Maurice Jaubert - *fotografia di* Boris Kaufman - *montaggio di* Louis Chavance - *attori:* Michel Simon (Père Jules), Jean Dasté (Jean), Dita Parlo (Juliette), Gilles Margaritis (il marinaio), Lefebvre (il mozzo).

Secondo la *Bio-filmografie* pubblicata da *Ciné-Club,* e stabilita da Claude Souef, Vigo ebbe in animo di realizzare i seguenti film:

1932 - *Le Tennis* (a Montecarlo); *Anneaux (scenario di* Serge Choubine *e* Henri Poulaille), *La Camargue* (documentario, *scenario di* Jean Vigo).

1933 - *Clown par amour (scenario di* Georges de la Fouchardière) - *attore:* il clown Beby.

Varie date - *Lignes de la main* (documentario umoristico - *attore:* Pomiés, danzatore acrobatico); *Le Bagne* (alla Guyana) - *Chauvinisme* (umoristico) - *Lourdes* - *Contrebandiers* - *La Double Mort de Frederic Belot* e *L'Execution de Marinèche (scenari di* Claude Aveline).

Un archivio dell'opera di Jean Vigo è presso Claude Aveline, esecutore testamentario del regista (31, rue de Verneuil, Paris) il quale, come si legge in calce all'omaggio di *Ciné-Club* « serait reconnaissant aux auteurs d'articles ou d'études sur Vigo de bien vouloir lui en faire pervenir un exemplaire pour lui permettre de tenir ses archives à jour ».

Come la maggior parte degli spettatori di tutto il mondo, anche noi non abbiamo visto alcun film di Vigo. Sarà compito dei Circoli del Cinema, di cui Vigo fu un assertore, di divulgarli, quando sarà possibile. Dalle foto che abbiamo sott'occhio, e che ci rammarichiamo di non poter pubblicare tutte, Vigo si rivela « sotto il segno della carne » — come del resto si è espresso lui stesso — e forse è proprio col suo « naturismo » (altri diranno « anarchia », « liberazione dell'uomo », o addirittura « esibizionismo ») che si scontrò cosí spesso l'ostilità della censura. (*Zéro de conduite* e *L'Atalante* uscirono soltanto dopo la liberazione). Infatti osserviamo: in *A propos de Nice,* film in cui si assiste a una « svestizione » nella *Promenade des Anglais:* una dama coi capelli corti seduta davanti a un tavolino da caffè, completamente nuda, che fuma una sigaretta. In *Zéro de conduite*: bimbi che sfilano in camicia, con una processione al rallentatore che li scopre grottescamente; nell'*Atalante*: oltre agli abbracci a torso nudo di Jean Dasté, che sembrano aver suggerito qualcosa anche a *Le Diable au Corps* (Autant Lara) e a *Ossessione* (Visconti), una singolare inquadratura, che peraltro fu censurata: Michel Simon — di cui ricordiamo le barbe e gli stracci in innumeri film, primo fra tutti *La Chienne,* scritto da quel Georges de la Fouchardière, che doveva essere anche scenarista di Vigo — che fà mostra, compiaciuto, dei bizzarri tatuaggi del suo petto e delle sue braccia. Vi sono figure d'ogni genere, anche il disegno d'un volto, quasi sull'ombelico, dove è stata applicata una sigaretta. Attorno, tra l'arredamento, fotografie di « nudi ». E gli stessi motivi, svolge, logicamente, *La Natation,* che si documenta su *Taris, Roi de l'eau.*

Non sarebbero bene appartenuti al mondo di Vigo anche i sudati, e coperti di pochi stracci, forzati della Guyana, i « dimenticati » cui aveva avuto intenzione di dedicare un film? Non erano « segno della carne » anche le misteriose *Lignes de la main*?

m. v.

Teoria di Rotha

Sui princípi dei russi si basano, o comunque da essi prendono l'avvio, moltissimi teorici; alcuni dei quali si limitano, almeno in parte, a divulgare Pudovkin o Eisenstein. E' questo il caso di Paul Rotha: critico d'arte, storico cinematografico, documentarista oltre che teorico. Rotha nasce a Londra il 3 giugno 1907; e il suo primo libro, *The Film Till Now: a Survey of the Cinema* (Jonathan Cape and Harrison Smith, New York-London-Toronto), risale al 1930, quando appena da due anni l'autore si era avvicinato al cinema come scenografo della British International, e non aveva quindi iniziato ancora la sua significativa attività di regista. Il volume nasce, sí, come lo stesso Rotha afferma, dall'attenta osservazione di film fatta nelle sale pubbliche o private, ma senza dubbio anche dalle ripetute letture di *Pudovkin* nella traduzione di Ivor Montagu, *Film Technique*, edito per la prima volta nel 1929 da Gollancz di Londra (1).

Ritroviamo Pudovkin nella seconda delle due parti in cui è diviso il libro, strettamente e logicamente unite tra loro: cioè nella teoria. In fondo anche nella prima, la parte pratica, cioè storica, si sente lo spirito analitico caro all'autore russo, senza che questo nuoccia alla vitalità della indagini e alla rara acutezza dei giudizi, ai quali hanno attinto piú di uno storico: Margadonna, ad esempio. Per Rotha un'opera cinematografica è anzitutto « un modello dinamico o armonia », impostato sulla natura (il materiale preso), pittoricamente governato dall'impiego della luce e del movimento « per la creazione di immagini psicologiche ». Questo dinamico « pittoricismo » — « la piú potente forma d'espressione oggi giovevole ad un artista » — viene raggiunto con la ripresa e il montaggio. E' appunto nel modo di intendere questo montaggio, e nel fissare quindi le regole che governano la costruzione del film muto, che Rotha si rifà quasi pedissequamente a Pudovkin.

Come Pudovkin, Rotha parte anzitutto da una unità di proposito o di idea, che egli chiama narrativa tematica, e della quale il film deve essere essenzialmente caratterizzato, in quanto motivo della sua realizzazione; quel tema, appunto, che secondo il teorico russo è l'idea del soggetto, il motivo fondamentale, il « problema centrale ». Questo tema deve essere prima nella mente in forma di immagini, poi espresso in termini letterari nel « treatment » e finalmente completato nella sceneggiatura, usando ogni risorsa peculiare al cinema. Pertanto il film viene concepito in una quasi esatta e necessaria anticipazione di ogni dettaglio: il pro-

(1) Già un anno prima, il 29 ottobre 1928, scritti di Pudovkin erano apparsi, sempre nella traduzione di Montagu, in *Film Weekly*.

cesso di costruzione è inteso aritmetico nella sua precisione, paragonabile a una costruzione con mattoni. Questo processo vien chiamato da Rotha montaggio, che è presente nel cinema in tre forme unite in un assieme (o combinazione), per mezzo del quale il film raggiunge la sua unità artistica. Come il tema, anche il montaggio — che è l'unità « inclusiva creativa e costruttiva di un film » — è già nella mente dello sceneggiatore, dal sorgere della prima idea all'atto finale in cui i « pezzi » girati vengono composti mediante la compilazione del taglio. E del resto le forme di montaggio, di cui parla Rotha, sono: riunione, come abbiamo visto, della tematica narrativa, prima nella mente, poi nel « treatment » e nella sceneggiatura (compilazione della sceneggiatura definitiva); riunione del materiale che deve essere ripreso e sua espressione con l'impiego dei mezzi filmici, come indicato nella sceneggiatura (ripresa); riunione dei pezzi girati in variazione di lunghezze, luce e movimento interno ed esterno (di materiali cioè, e di valori intellettuali), al fine di raggiungere un tutto unico. Questi tre atti di montaggio, sono dunque i mezzi mediante i quali un soggetto è tradotto sullo schermo in una successione di immagini visive, capaci di produrre un considerevole effetto emotivo.

Tutto questo ci riporta dunque a quel « lavoro » ordinato e successivo di operazioni singole, collegate e dipendenti le une dalle altre, di cui parla Pudovkin; e le « tappe » di tale lavoro, catalogate dal teorico russo, sono pressoché uguali a quelle elencate da Rotha. Nello stesso tempo si riafferma, in termini quasi identici, non solo il lavoro di preparazione per il soggetto e il suo tema, ma anche e soprattutto la cosiddetta « sceneggiatura di ferro »: cioè l'esposizione letteraria del tema in termini filmici, intesa come definitiva precisazione di tutti i mezzi (materiali ed espressivi) necessari alla ripresa per il conseguimento dell'effetto voluto e previsto in partenza. « La sceneggiatura », precisa Rotha, « non deve essere soltanto scritta, ma anche disegnata: in primo luogo, diagrammi architetturali si impongono per una chiara visualizzazione dell'azione in rapporto alla mobilità della camera », la cui posizione, e quindi gli angoli di ripresa, « sono dettati dall'immaginazione dello sceneggiatore e dalla esperienza tecnica dell'operatore; con i movimenti della camera anche quelli degli interpreti devono essere indicati da disegni diagrammatici ». Da tutto questo risulta (vedi Pudovkin) che la sceneggiatura è già « prodotto creativo », in quanto in essa sono tra l'altro implicite le due ultime fasi del montaggio e quindi la creazione del tempo cinematografico e dello spazio filmico, per mezzo della quale, in contrapposizione al tempo e allo spazio reali, si viene a determinare una nuova realtà, del tutto cinematografica, non legata cioè ad avvenimenti « che hanno luogo in uno spazio durante un periodo di tempo determinato e pertanto inseparabili ». Ecco quindi, riprendendo questi due « fattori differenzianti » di Pudovkin, che Rotha riafferma la necessità di una analisi (e poi di una sintesi) e di conseguenza la possibilità di dare una evidente e chiara rappresentazione del particolare dirigendo la camera al punto centrale di una scena o riprendendo particolari primi piani di cose o di uomini. « Il principale appiglio per proclamare il cinema la piú grande di tutte le forme di espressione », sottolinea Rotha, « sta appunto nella sua facoltà del par-

ticolare. Non vi è infatti nessun oggetto, al di fuori del raggio della camera, che non possa essere riportato in termini di contrasto o di similitudine per mettere in rilievo il soggetto filmico. Ciò che distingue il buon regista dal cattivo, è appunto la capacità di selezionare il particolare piú espressivo ». In altre parole con l'analisi (selezione), la camera, tramite le immagini visive, scava in profondo, nella piú interiore realtà di vita, penetra le nascoste correnti delle emozioni umane e porta « il sentimento interiore dell'inanimato » allo spettatore (1).

Il film, aggiunge Rotha, assume una sua unità e un suo significato come espressione drammatica, allorquando i tre atti del montaggio (sceneggiatura, ripresa con i mezzi espressivi, compilazione e taglio) sono completamente fusi tra loro. La fusione avviene attraverso un fattore dominante: la « cine-organizzazione », la quale controlla appunto questi tre atti che creano un film, lo fanno realtà artistica e gli investono il potere emotivo. Il regista, scrive Pudovkin, « come unico centro organizzatore della creazione di un film dal principio alla fine, deve seguire in modo solido tutti i lavori: i tre momenti (il tema, l'elaborazione della materia ed infine l'aspetto cinematografico del soggetto realizzato) sono immediatamente connessi ». « Il lavoro collettivo, indipendente da altre considerazioni, è una delle caratteristiche basilari dell'arte cinematografica ». E Rotha, sempre sulla falsa riga del teorico russo, afferma: « Unico che organizzi e controlli le forme del montaggio è il regista: egli deve essere messo al centro di un numero di individui (sceneggiatore, operatore, architetto, ecc.), le cui azioni sono in diretto adempimento dei suoi desideri »; non è possibile inoltre dividere la costruzione delle tre fasi indipendenti: « il lavoro di ciascun nucleo contribuisce direttamente alla composizione dell'intero film. Pertanto l'assoluto collettivismo è essenziale alla cine-organizzazione ».

Molti di questi princípi comportano naturalmente le stesse critiche già mosse a Pudovkin. Inoltre Rotha cade in diverse contraddizioni. Come può una dettagliatissima sceneggiatura « contenere lo stile » del regista? « Suggerito dallo sceneggiatore », egli scrive, « registrato dalla macchina, creato dal regista con la compilazione, viene ad esistere un tempo peculiare al cinema: il tempo cinematografico ». *Suggerito* dallo sceneggiatore; *creato* dal regista. Ed ancora: « la sceneggiatura è la rappresentazione preliminare sulla carta delle eventuali immagini visive sullo schermo ». *Eventuali;* tanto è vero che la stessa sceneggiatura, data a piú registi, dà l'avvio a film completamente diversi. Del tutto arbitraria appare inoltre l'affermazione che « se una sceneggiatura fosse indefinita, se ogni problema non fosse stato filmicamente risolto in termini di inquadrature (2), allora l'ope-

(1) Ecco quanto scrive Vsevolod Pudovkin in *Film Technique*: « Il momento della scoperta del particolare nascosto e tipico, è il vero momento creativo, quello che dà un valore esclusivo e singolare all'avvenimento mostrato... I piú grandi artisti che abbia il cinema sono quelli che meglio sanno cogliere il particolare caratteristico ».

(2) Rotha, per sostenere questa tesi, afferma che l'inquadratura non può essere « oggetto di controversie » o « questione di opinione ». Le critiche in merito sono molte; cfr., tra gli altri, Arnheim (*Film als Kunst*, Ernst Rowohlt Verlag, Berlin, 1932) e Spottiswoode (*A Grammar of the Film*, Faber and Faber, London, 1935).

ra risulterebbe senza composizione e forma, perché il regista non può, per ovvie ragioni, cominciare dalla prima scena e andare avanti seguendo la sceneggiatura ». A dimostrare quanto questa affermazione sia falsa ed erronea, basta riportarsi ai film di Eisenstein (basati su « novelle cinematografiche ») ; film che Rotha cita, come validi esempi di arte cinematografica, nel suo libro: e non soltanto nella parte storica ma anche in quella teorica. Regge di piú, ma su un piano extra-artistico, il sostenere che « l'efficenza della sceneggiatura elimina lo spreco di tempo e denaro mentre si gira un film », al quale si da cosí una certa sicurezza commerciale. Ad ogni modo, sullo stesso piano, va messa in rilievo la difficoltà di comporre una vera e propria sceneggiatura di ferro; lo stesso Rotha afferma che è difficile, se non impossibile, riprodurre il movimento del materiale nel disegno, la cui natura è essenzialmente statica. Per questa ragione i disegni « dovranno essere in forma di note in calce, indicazioni pittoriche della realizzazione pratica ».

Tutte queste critiche e riserve sulla sceneggiatura, intesa già « come prodotto creativo » filmico, emergono anche nel caso in cui regista e sceneggiatore si identifichino in una unica persona. Tale opportuna, e spesso necessaria identificazione, è sostenuta anche dal Rotha: « logicamente lo scrittore dello scenario », annota in calce al secondo capitolo (seconda parte), « dovrebbe essere il regista, il quale solo può fissare sulla carta l'idea del film che intende realizzare ». Il concetto di sceneggiatore-regista non viene comunque ad eliminare l'altro, precedentemente esposto, di « collettivismo »: il regista ha infatti collaboratori non trascurabili, il cui apporto, sia pure controllato dal regista, può essere significativo nella realizzazione cinematografica: questi collaboratori vanno dall'operatore all'architetto e agli interpreti, quando quest'ultimi non siano presi come materiale grezzo, ma come entità creatrici. Naturalmente il « collettivismo » raggiungerà il suo scopo se inteso come unità ideale. A proposito degli attori, Rotha sottolinea come sia dannoso per essi agire conformemente a quelli di teatro: dato che il piú piccolo movimento è aumentato di importanza sullo schermo (e da qui l'estremo valore che vengono ad assumere le « azioni sintomatiche » di Freud), si impone la massima naturalezza e pertanto è da preferire l'impiego dei « tipi » a quello degli attori professionisti. E come Pudovkin, nel suo primo trattato, cosí anche Rotha parla, riferendosi agli attori, di « materiale grezzo », di « argilla nelle mani del regista ».

Né piú personali sono le analisi sul montaggio definitivo e sui mezzi di espressione che si impiegano durante la ripresa di un film: Rotha non solo si rifà ora a questo e ora a quel teorico russo, — non dimenticando tra gli altri Dziga Vertov e Kuleshov — ma riporta anche piú di un esempio da *Film Technique,* e li prende talmente alla lettera, che ricade in alcuni errori, come quello di attribuire a Griffith l'invenzione del primo piano. Diverse sono semmai le classificazioni, tanto care ad un catalogatore e raccoglitore di dati e di notizie come Rotha (basterebbe riferirsi alla sua storia). Cosí il teorico inglese divide i procedimenti, con i quali il contenuto drammatico di una pellicola può venire comunicato al pubblico, in due « sezioni »: la prima sulla costruzione del film muto mediante le immagini

visive; la seconda sulla combinazione dei vari usi di suono, dialogo, e immaginini visive. A loro volta i mezzi di espressione vengono divisi in altre cinque sezioni: psicologia cinematografica (cioè l'espressione della realtà interna manifestata attraverso fenomeni esterni, mediante la capacità della macchina e del regista di portare i particolari all'attenzione del pubblico); capacità espressiva della camera; composizione pittorica delle immagini visive (la necessaria sistemazione e composizione di un oggetto o gruppo di oggetti e di persone — materiale plastico e umano — prima che essi vengano ripresi). Tale composizione, in stretto rapporto con il contenuto drammatico, deve implicare un movimento interno al fine di creare un solido effetto d'atmosfera e psicologico, ed è a sua volta in relazione con la intensità della luce e con gli altri movimenti: della camera e del film ultimato. Le due sezioni rimanenti sono la compilazione costruttiva e il taglio; le didascalie e il loro posto. La camera, come strumento di espressione, viene inoltre considerata sotto quattro aspetti: sua posizione, e per conseguenza l'angolo da cui è presa l'inquadratura; suo potere di contorsione e di movimenti duplicati; suo movimento allo scopo di includere altri oggetti nel proprio raggio, senza cambiare con il taglio la scena, e senza movimento della sua posizione (panoramica); mobilità con la quale essa si avvicina, si allontana e circonda un oggetto (carrello).

Alle cinque « sezioni », in cui vengono divisi e analizzati i mezzi espressivi del cinema visivo, Rotha ne aggiunge una sesta per considerare il colore e lo schermo stereoscopico: « indicati per ogni valore che possano portare al film ». In verità egli mette in rilievo gli aspetti negativi del problema, e non quelli positivi, ai quali non crede. Alla base di questo suo scetticismo, condiviso da altri (Arnheim, ad esempio) sono due fatti che sembrano a prima vista di dubbia entità. Primo: « il regista si trova continuamente di fronte a nuovi ritrovati tecnici, che esperimenta senza un preciso e giustificato fine artistico ». Secondo: e l'uno e l'altro ritrovato tecnico avvicinano il cinema alla realtà fotografica, allontanandolo cosí dalla realtà filmica. Queste due osservazioni, esatte sotto un certo aspetto (quello del Rotha), si dimostrano erronee se viste da un punto non unilaterale. Se è vero che « attualmente (anche oggi: 1949) i meravigliosi valori decorativi risultanti dall'impiego di materiale pancromatico sono piú che sufficienti per i bisogni di un regista » (basta citare *Dies Irae* di Dreyer); se è vero che « la novità del colore è un espediente del produttore » (non si dimentichi che i primi film colorati fotogramma per fotogramma risalgono alla stessa nascita del cinema); se è vero che « non si è ancora vista una pellicola policroma del tutto soddisfacente », tutto questo deriva da un grosso equivoco, dovuto anche al mercantilismo dei produttori e all'incapacità dei registi: che il colore, cioè, debba essere un ritrovato meccanico per aumentare la naturalezza riproduttiva dell'immagine. E' appunto l'equivoco in cui cade Rotha; il quale ha perfettamente ragione quando afferma che « pur ammettendo una possibilità di perfetta riproduzione del colore, è difficile vedere in che cosa il suo uso ha maggior valore delle già esistenti bellezze del bianco e nero ». Senonché il colore diventa elemento espressivo e del tutto cinematografico, proprio quando è al di fuori da ogni relazione fotografica con la realtà, quando nasce da esigenze interne del regista: per creare nuo-

vi rapporti, nuovi contrasti, nuovi contrappunti, nuovi montaggi e movimenti e composizioni pittoriche. Pertanto, in questo caso, i « fattori differenzianti » permangono, la realtà filmica non viene impoverita, e non si può sollevare la piú seria obiezione al film colorato, dicendo che sommerge le ammirevoli qualità fotografiche delle immagini visive, e quindi impedisce a queste di adempiere alle proprie funzioni ». In un certo senso, e nei casi migliori, il regista si deve comportare come il pittore: e cosí vengono eliminati i tentativi assurdi « per imitare il dramma contenuto in dipinti statici, i quali fallirebbero miseramente nella dinamica del film », creando tra l'altro quella « pigrizia pre-raffaelliana » di cui parla Rotha. Ancora una volta si trattava di inventare e non di tradurre, cosí come alcuni registi-artisti col bianco e nero, che sono del resto due colori, hanno inventato i loro film.

Certo il problema, cosí impostato sul piano teorico ed estetico, ne comporta altri di varia natura. Qui ci preme sottolineare come, basandosi tra l'altro su un analogo equivoco (la diminuzione dei « fattori differenzianti »), Rotha chiami il cinema parlato « forma illegittima », in quanto viene da lui inteso « come una fotografia della voce, senza prendere in considerazione le possibilità espressive del dialogo, del resto già indicatrici sul piano pratico nel 1930 e già teorizzate in validi princípi nello storico manifesto di Pudovkin, Eisenstein e Aleksandrov. Manifesto che non doveva essere sconosciuto al Rotha, in quanto apparso in *Close Up* dell'ottobre 1928. Comunque Rotha dimostra in questo caso di ignorare il teorico russo, e cade nello stesso errore, denunciata da Pudovkin, in cui sono incorsi ed incorrono molti registi e studiosi. E' ancora il mito del dialogo che eserciterebbe tali imposizioni, da rendere impossibile ogni forma di taglio e di taglio trasversale, in quanto « il significato di un discorso richiede un certo tempo per produrre i suoi effetti, mentre l'immagine visiva raggiunge istantaneamente lo spettatore ». Nello stesso errore cade Mercurius, citato da Rotha in aiuto alla sua tesi. « Il significato delle immagini e dei simboli », egli scrive, « gli effetti stimolanti e sedativi del taglio breve e lungo, l'intercalare dell'animato e dell'inanimato, il contrasto tra il generale e il particolare, in breve tutte le attribuzioni del cinema muto, che fanno la realtà dell'arte cinematografica saranno forzate alla sottomissione del discorso sincronizzato » (1). Anche Rotha, come Mercurius e molti altri, parla dunque di sincronizzazione. Solo in questo caso il dialogo richiede « un'azione quasi statica dell'immagine visiva » e « impedisce la libertà allo sviluppo dell'azione durante qualsiasi sequenza »; solo in questo caso, in altre parole, « l'azione deve seguire passo passo, rovinando la sua ritmica continuità ». Ma anche nel caso di un lungo dialogo, la camera può essere spostata, si possono in altre parole usare piani diversi e quindi creare un ritmo, non infrangere le leggi del montaggio: è noto come, basandosi sul principio dell'ansicronismo, sia possibile tagliare il suono (e quindi la parola) con la stessa libertà con cui si taglia l'immagine; come non sia affatto necessario iniziare il dialogo quando l'immagine fotografica corrispondente comincia e terminarla quando essa finisce: « suono (parola o musica) », ha scritto Pudovkin, « può svilupparsi senza subíre modificazione alcuna, mentre le

(1) *Architectural Review*, giugno 1929.

immagini si susseguono in un ritmo rapido o, reciprocamente, durante la visione di immagini di maggior lunghezza, il suono può cambiare, indipendentemente da esse, secondo un suo proprio ritmo ». Cosí, secondo questo concetto di montaggio, una scena in cui delle persone parlano può essere risolta in diversi modi, tutti differenti l'uno dall'altro: il parlato può, ad esempio, precedere l'immagine, o l'immagine il parlato. A questi « modi » non appartiene quello di comporre i dialoghi con i pezzi di pellicola in precedenza stampati da soli. In questo caso, osserva giustamente Pudovkin, il regista « non ha fatto altro che dare una serie di primi piani di un uomo che parla, permettendogli di finire la data frase nella sua immagine e facendola poi seguire con quella dell'interlocutore: il regista fa cosí del montaggio una semplice relazione verbale e dirige l'attenzione del pubblico dall'uno all'altro attore, senza nessuna giustificazione intellettuale ed emotiva » (1).

Né regge un'altra affermazione base del Rotha: che « l'aggiunta di suono e dialogo all'immagine visiva tende a porre in rilievo il significato isolato » del quadro, e pertanto si verrebbe a cozzare con le leggi del montaggio: il cui atto finale, essendo quello di raggiungere « l'effetto desiderato con la unione dei diversi pezzi, escluderebbe a questi singoli pezzi un valore se non nella definitiva tessitura che li circonda. Sostenere questa tesi significa non avere capito appieno le proprietà dello « specifico filmico ». Che nessun pezzo di montaggio non abbia valore « senza questa tessitura », è vero fino ad un certo punto e in certi limiti: non ha valore, cioè, nel senso che è impotente, da solo, a dare il significato del tema e del contenuto drammatico dell'intero film; ma è ovvio che abbia già in sé una parte di questo tema e di questo contenuto, che solo risulterà dalla definitiva operazione di montaggio. Cosí come una frase, un periodo, ed anche una parola (quando scelta con determinati scopi) hanno un loro significato già di forma e di contenuto, che prenderà un definitivo contenuto e una definitiva forma nel contesto. Se impiegati bene, suono e dialogo tenderanno, sí, a porre in rilievo il significato individuale di una singola immagine visiva, ma questo è un merito, in quanto, venendo le inquadrature ad aumentare il loro valore espressivo, queste aumenteranno a loro volta il significato drammatico dell'intero film: il quale, è ovvio, dipenderà solo dal contesto, dalla riunione dei vari pezzi. Deriva, da quanto abbiamo visto, che il dialogo non rappresenta, come afferma Rotha, il tempo reale: il tempo ideale rimane; nel denunciare il « realismo » del parlato, si dimentica inoltre che questo può essere usato in forma del tutto irreale, come monologo interiore e puro suono.

Piú valida sarebbe, invece, un'altra argomentazione: la possibilità o meno di unire due tecniche diverse; fusione necessaria se si vuole raggiungere l'unità artistica e quindi « l'effetto drammatico ». Ma Rotha invece di approfondire questo problema (2), si limita a dire che « la tentata unione di parole e di fotografia è la diretta opposizione dei due mezzi com-

(1) Cfr. *Film Technique*.
(2) Sull'argomento Arnheim ha scritto un acuto, se pur discutibile saggio: *Nuovo Laocoonte* (*Bianco e Nero*, Anno II, n. 8, 31 agosto 1938).

pletamente differenti, che interessano in due modi altrettanto differenti »: la visione delle immagini visive e la riproduzione dei dialoghi di dette immagini. « Se i due sono uniti » egli conclude « uno dovrebbe essere subordinato all'altro, e subito ne deriverebbe la divisione di interesse ». In opposizione si potrebbe citare ancora una volta Pudovkin, per il quale immagini e suoni si evolvono secondo « un ritmo distinto e separato », la cui fusione si realizza mediante l'interferenza degli elementi emotivi nei dati della visione ». Ad ogni modo Rotha ammette che il puro suono, distinto dalla voce umana, possa essere utilizzato da un punto di vista « espressionistico » come complemento della parte musicale, attraverso l'analisi, per carpire il particolare significato espressivo. La fusione in questo caso è possibile, specifica Rotha, perché abbiamo di fronte suono e vista (e non dialogo e vista) e il primo, non dovendo essere compreso alla lettera come il dialogo, non viene ad interporsi con l'interesse visivo del secondo: il suono, che è il risultato dell'azione visiva sullo schermo, non allunga o altera in nessun modo l'azione stessa. Vi sono insomma immagini visive e sonore, unite nel « loro fascino », le quali contribuiranno a formare lo stesso effetto. Naturalmente, seguendo il principio della preconcezione del contenuto drammatico nelle tre fasi del montaggio, Rotha afferma che nella sceneggiatura ci deve essere ogni indicazione anche per il raggiungimento degli effetti sonori.

I princípi sostenuti in *The Film Till Now: a Survey of the Cinema* rimangono sostanzialmente invariati al lume di nuove esperienze: *Celluloid. The Film Tho-Day* (Green Longmans and Co., London-New York-Toronto, 1931), è una raccolta di interessanti ed acuti saggi critici, *Movie Parade* (The Studio, London-New York, 1936) è una « storia » del cinema compilata con « fotografie da film » le quali, se da sole non possono esporre molto « di quanto è stato fatto dalla tecnica cinematografica » né riflettere « per nulla le eccitanti virtú intrinseche delle opere, che risultano solo dalla proiezione », sono per Rotha « tutto quanto possiamo avere per dare un riassunto illustrato del cinema », sino a quando, cioè, « non esisterà un efficace archivio cinematografico che dia affidamento e per il quale la selezione sia effettuata secondo un valore estetico e non in base ad una valutazione sentimentale e storica ». Il libro dovrebbe servire, ed invero serve, ad uno scopo utile: ricordare cioè « che il cinema ha costruito un passato e si prepara ogni giorno il materiale per una tradizione ». « Piú di questo, esso dovrebbe ricordare alle reclute (e sembra che ve ne siano tante), che i film di oggi derivano da quelli di ieri ». Non sono dunque libri di teoria, ma comunque implicitamente riaffermano i princípi precedentemente sostenuti dal Rotha, alcuni dei quali con piú entusiasmo e convinzione. Cosí in *Movie Parade* si parla, ad esempio, di « immaginativo risultato nello sposalizio dell'immagine col suono », di « sapiente combinazione dell'elemento sonoro al visivo che innalzano il lavoro del regista dal livello comune a quello della classe rara ». Ma non si accenna al film parlato, né si prende in considerazione il colore, solo perché gli esperimenti fatti « non hanno validità ». Storico e teorico può invece considerarsi, ma per quanto riguarda una forma speciale del cinema, *Documentary Film* (Faber and Faber, London), la prima edizione del quale è del 1935 e la seconda del

1939. Il libro contiene inoltre una *Introduzione*, in cui l'autore riafferma che l'arte, e quindi il cinema, non possono essere considerate « staccate dall'ordine sociale ».

In seguito alla necessità di concepire il cinema strettamente legato ad un contenuto sociale, e alle strettoie di natura prettamente mercantilistica in cui i film a soggetto vengono a trovarsi, Rotha afferma che il documentario è un genere cinematografico importante, « forse il piú importante ». « Finalmente », egli scrive, « il cinema è riuscito a sfuggire alle strettoie a lui imposte dai bilanci degli studî, esso ha trovato temporaneamente la sua salvezza nel servire i fini dell'educazione e della persuasione. Fuori dagli studî, esso ha trovato una corrente d'aria fresca in quello che Grierson ha chiamato *creative treatment of actuality*. E' in queste nuove forme, che in certo qual modo vanno oltre il semplice stile descrittivo del film didattico, che sono piú immaginose ed espressive che il semplice film di *reportage*, piú profonde per concezioni, e piú perfette per stile che non i film di attualità, piú acute nell'osservazione che non i film di viaggio o quelli per sale da conferenza, piú profonde per le deduzioni che se ne traggono che non i film il cui scopo preciso è quello di destare l'interesse del pubblico, che va ricercata l'essenza del vero film documentario ». Alla definizione data da Grierson, Rotha ne aggiunge una sua: « Il documentario » egli dice, « non stabilisce un soggetto o uno stile: esso è un modo di vedere; non rinnega né l'attore professionista né i vantaggi della messa in scena. Esso giustifica l'uso di qualunque artificio tecnico conosciuto per giungere allo spettatore. Per il regista di documentario, l'apparenza delle cose e della gente è solo superficiale. Sono i significati che le cose celano e quello che le persone stanno a rappresentare che attirano la sua attenzione... Il punto di vista del documentarista, rispetto a quello del film a intreccio, non consiste nel disprezzo per la tecnica, ma nello scopo al quale questa tecnica viene diretta ».

Naturalmente il teorico inglese sostiene per il documentario non soltanto la necessità di un regista e di uno speciale tipo di produttore, ma anche di una sceneggiatura: quantunque lo stesso Rotha, in certi particolari casi, attribuisca un valore artistico al montaggio arbitrario di Dziga Vertov.

Guido Aristarco

Individuo e società in Chaplin, De Sica, e nel realismo americano

Il conflitto tra individuo e società è decisamente il piú drammatico tra quelli che il cinema ha proiettato sui nostri schermi nel trascorso anno. Ed è soprattutto un'opera, *Mr. Verdoux,* che avvia, con la sua paurosa profondità e la sua estrema esasperazione di dramma totale, compendio e limite simbolico d'una crisi della civiltà, a tale considerazione: sono venute poi a sostenerla, coi loro contrasti poderosi di idee umane e sociali fondamentali, altre opere cinematografiche oltremodo significative in tal senso. L'opera di Chaplin ci appare, vista con immediato riflesso kafkiano, come un processo, un grottesco e terribile processo metafisico, posto come evento risolutivo, su un piano filosofico, d'una delle piú drammatiche crisi della civiltà. E' il processo, paradossale ma definitivo, dell'individualista Charles Spencer Chaplin alla società della libera iniziativa. Una strada impossibile si è chiusa. Quella dell'individuo simbolico, fissato da Chaplin in tutte le sue attitudini polemiche, sempre piú esasperate, con la sua contraddizione di accusatore individuale dannato per questo ad esser sempre e soltanto vittima: inutile come vittima ad una umanità in lotta, ed anzi negativo per essa, in quanto fattore sociale deteriorato ed esausto. La vittima eterna ha salito effettivamente da accusato, oltre che da accusatore, il patibolo: reo di giustizia sommaria individuale, concepita per vivere, in una società che per vivere s'è fatta colpevole di strage organizzata e di essa ha fatto legge economica: in realtà, reo di suicidio sociale, per vizio d'origine oltre che di metodo: e nel suo suicidio, e nella condanna che egli subisce, c'è il suicidio logico, e la condanna estrema, pronunciata da lui stesso, d'un mondo che è il mondo-giungla della libera iniziativa. Raramente, dopo Kafka, un uomo, estraniato dalla società e poi dall'umanità e ad un tempo drammaticamente, convulsamente partecipe di esse, senza speranza, ha saputo distruggere a tal punto il proprio mondo in sé stesso: figuriamo che non debba essere sprizzata neanche una goccia di sangue, dalla ghigliottina, tanto disumanato era l'individuo, socialmente divenuto belva.

Dalle tristi, terribili fughe dell'omino, solo nella sua grande strada senza meta, sempre nell'incubo delle manette, al suo dibattersi, sempre fuori della sua classe, negli ingranaggi inumani della grande fabbrica capitalistica — lanciava pietre, da solo, pietoso, contro i poliziotti in *Tempi moderni* — e poi la grande fuga del piccolo uomo, quando i poliziotti divennero milizia di regime, del regime uscito da quell'industria capitalistica: e quella voce, la voce di Hitler — nella terribile sequenza dell'altoparlante de *Il Dittatore* — la voce di Hitler nato da Krupp e parossismo omi-

cida d'una super-inumanità individualistica, ha finito di scavargli dentro: gli ha posto la soluzione, cosí attuale, cosí attraente, della rapina e della strage, che del resto il liberismo economico in fase imperialista scatenata gli presentava, dopo la guerra, non solo codificata fino all'estremo, ma con tanti scrupoli morali in meno. Se prima Charlot rubata e truffava, per mantenere il suo *Kid,* oggi Verdoux uccide per mantenere la famiglia. Il capitalismo, nelle sue fasi del fascismo e dell'imperialismo, appare simboleggiato in Verdoux, Verdoux come somma: risulta fatto di tanti Verdoux, e sostenuto da tanti Charlot, asocialmente, inumanamente, assurdamente attivizzati sulla via sbagliata. Charles Spencer Chaplin l'ha condannato, in sé stesso, svolgendolo polemicamente come una maledizione, fino all'estrema, fatale conseguenza.

Che farà Chaplin, dopo questo? Non c'è piú nulla, in quella via. Uno scrittore liberale, col quale un giorno commentammo *Mr. Verdoux,* vide per Chaplin una alternativa, marxismo o liberalismo, che, oltre la forma intellettuale paradossale, investe con la sua sostanza drammatica un problema, un dramma totale, appassionanti, per la cultura e per la società del nostro tempo.

* * *

In *Ladri di biciclette* di De Sica — altro momento capitale del conflitto tra individuo e società, quale è balenato negli schermi del trascorso anno — è posto lo stesso problema, del vuoto gelido, terribile, nel quale la lotta per la vita pone immediatamente l'uomo, nella società individualistica: colta quest'ultima da De Sica nello strato piú infimo, piú gretto e odioso, cioè quello dei proletari declassati. L'operaio Mario Ricci cerca da solo — la comunione col piccolo essere umano che ha con lui si stabilisce solo in fondo — la bicicletta che gli è stata rubata, in un mondo ostile, ottuso, incattivito, fatto di gente che non riconosce in lui e in sé stessa il lavoratore. Nel simbolo, siamo a Chaplin, pur con una certa inversione di termini. Ma quando Ricci-Charlot ruba a sua volta, e sta per diventare Ricci-Verdoux, con il suo istinto assurdo di farsi giustizia da sé, egli incontra un altro uomo, un operaio come lui, che non lo fa arrestare, sebbene materialmente sia stato derubato da Ricci, bensí lo lascia andare via libero: con una poderosa fede ritrovata nella solidarietà umana, sociale, di classe soprattutto.

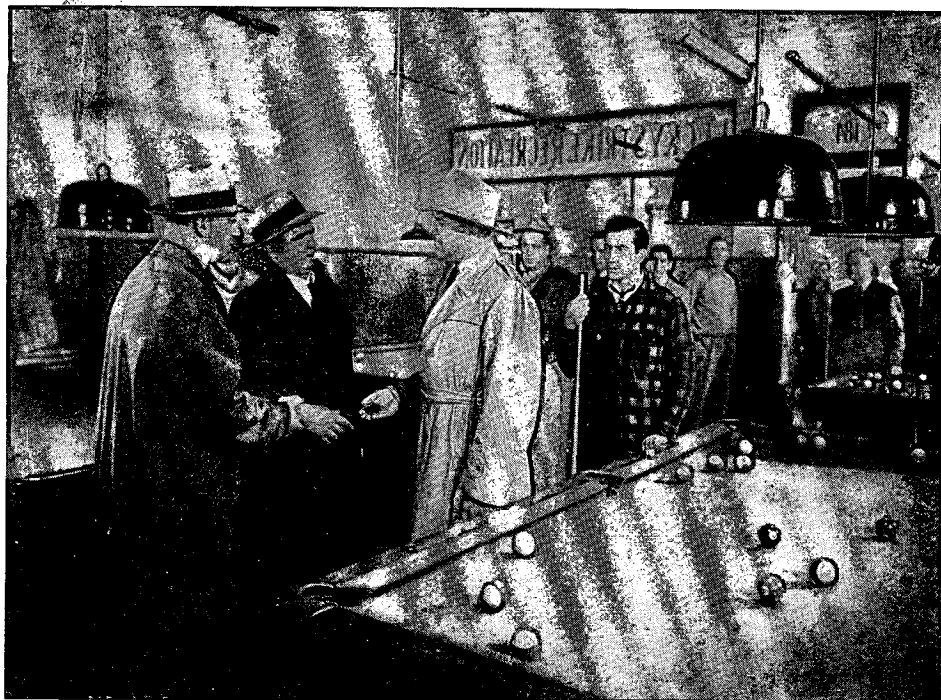
Nel richiamo a tale solidarietà c'è un primo superamento della crisi della civiltà che è in Chaplin: tale intuizione di De Sica, altissima, folgorante, è un primo sole dopo l'alba livida dell'esecuzione dell'individualista Verdoux. Mario Ricci non va in galera, cioè non precipita nel piano inclinato anarcoide, perché incontra colui che l'operaio Charlot di *Tempi moderni* non poté incontrare, vale a dire un compagno. Dopo *Ladri di biciclette* c'è una grande via. E non solo per il derubato Mario Ricci, ma anche, indirettamente, per il giovane ladro.

De Sica ha segnato la via giusta anche per il suo « sciuscià » cresciuto, che era divenuto ladro: ladro e vittima: vittima d'una società. Quella società, però, in cui egli vive, quella che del bambino fece uno « sciuscià » e del giovane socialmente declassato un ladro, minacciando inoltre di far un ladro anche del derubato, afferrerà l'uomo, se non si formerà, o se si

VITTORIO DE SICA *Ladri di biciclette*

VITTORIO DE SICA *Ladri di biciclette*

CHARLES CHAPLIN *Monsieur Verdoux*

LEWIS MILESTONE *The Strange Love of Martha Ivers*

ELIA KAZAN *Boomerang*

EDWARD DMYTRYK *Odio implacabile*

CRANE WILBUR *Canon City*

CRANE WILBUR *Canon City*

indebolirà in lui la coscienza sociale, di classe, e se la sua lotta di diseredato, contro l'ingiustizia morale e sociale non sarà, o cesserà anche per un momento di essere lotta di classe. E allora si possono predire, in questo caso, *I rapinatori* — titolo provvisorio — e *Gli uccisori,* dopo i *Ladri di biciclette.*

* * *

L'esempio drammatico, lucidissimo, ce lo dà da dieci anni il cinema americano, con la sua epica maledetta dei *gangsters,* che è rivolta bruta, almeno alle origini, dell'istinto contro la legge, dell'individuo diseredato fatto belva contro la società nemica fatta di individui privilegiati. E il conflitto è tanto piú convulso, avanzato, complesso, in alcuni recentissimi film. Il monito vale ove si vedano, al di là delle variazioni sostanziali di ambiente, di problemi e di natura umana e sociale, talune identità altrettanto sostanziali di fenomeni sociali: identità che si stabiliscono naturalmente, a grandi linee, tra settori d'una medesima società individualistica, capitalista, specie quando uno di essi, cioè l'Italia, cosí attratta nell'orbita dell'America anche come costume, è in crisi morale, economica e sociale gravissima, con acutissime sperequazioni e contraddizioni, ed è esposta quindi, tanto piú con la sua anima individualista accesa, al pericolo d'una piú grave crisi, con sviluppi americanoidi, dei rapporti tra individuo e legge: in quanto rivolta individuale, anarcoide, e giustizia sommaria, della vittima contro l'ingiustizia sociale e individuale. Va interpretato fino a questa estensione, il messaggio di De Sica: ché altrimenti sarebbe, pur nella sua grandezza, limitato.

Odio implacabile di Dmitryk, un film americano, d'un paese quindi che è il prototipo di società individualistica con tutte le esperienze economiche, sociali e politiche del capitalismo vissute su un piano integrale, costituisce la dimostrazione piú chiara, tra quante il cinema realista americano ci abbia dato finora, della incapacità che rivela quella società, quel regime, di risolvere il conflitto tra la società stessa e l'individuo. La dimostrazione in *Odio implacabile* è data dal finale, che è la soluzione presunta di un caso sociale: un individuo, un assassino, la cui pericolosità è divenuta tanto piú sociale poiché egli ha ucciso per odio di razza, è eliminato, è giustiziato non dalla legge, bensí da altri individui: ed è un rappresentante della giustizia che li spinge a farlo, confessando la propria impotenza a procedere, nel caso specifico. E' il caso limite di una morale collettiva anti-sociale, per cui l'individuo scatenato, romanticamente esaltato, incontrollato e ad un certo punto incontrollabile nella sua espansione violenta di istinti, di sentimenti o di interessi, sovrappone necessariamente la propria giustizia, arbitraria, sommaria, a quella della legge. E questo vale sia per l'assassino che per i giustizieri. In *Odio implacabile* l'atto di giustizia sommaria può trovare una estrinseca, eccezionale giustificazione umana, perfino sociale: ma ciò non toglie che ben poco separa quei giustizieri dai *Killers* di Hemingway-Siodmak. Non solo quel conflitto sembra trascinarsi tanto piú insoluto, poiché la violenza primordiale — raggelata in un atroce senso del destino, in un terribile cerchio chiuso d'una « legge » assurda, mostruosa, ne *I gangsters* — non è certo la soluzione: ma il dramma, il gran dramma americano di *Strada*

sbarrata, appare dibattuto da qualche tempo — da due anni; nel cinema neo-realista USA — in termini che si vanno facendo estremi, riflettendo l'estrema crisi interiore della società capitalista.

Va considerato che perfino la giustizia, in *Boomerang* di Kazan come in *Martha Ivers* di Milestone, appare inquinata profondamente da vizi, quali la pratica di forme di violenza e di corruzione coperte dalla legge, al punto che la legge stessa si identifica odiosamente con esse: e poi si rivela il sistema delle crudeltà carcerarie — il capo del penitenziario in *Forza bruta* di Dassin, superindividuo con complesso d'inferiorità, che adora Wagner, i lottatori-eroi antichi, e ama seviziare — e l'omertà della giustizia di fronte ad interferenze di sfere privilegiate nell'opera della giustizia stessa, politiche o quacchere, come in *Boomerang,* e la debolezza, che è consuetudine congenita, di fronte alla giustizia sommaria piú atroce, il linciaggio. La dichiarazione di impotenza dell'ispettore in *Odio implacabile* è drammaticamente ingrandita da tutto questo.

* * *

Se ne trae la conclusione — e pensiamo sia conclusione naturale di tutta la nostra serie di considerazioni, dal caso Chaplin metafisico attraverso i successivi che di esso sono le scomposizioni realistiche — che la società capitalista, individualistica, è impotente di fronte all'ingiustizia sociale. Società di individui, essa stessa crea, esaspera, e poi non sa risolvere, il conflitto naturale tra l'individuo e la società. Società che non sa e non può essere di tutti gli individui allo stesso modo. La contraddizione maggiore, piú drammatica, del mondo della « libera iniziativa » è qui. E mai come nel trascorso anno il cinema l'ha posta cosí drammaticamente.

Paolo Jacchia

Note

Il cinema a metà del secolo

*Il cinema, si dice, è un'arte giovane, e io una volta ho sostenuto che quasi piú che un'arte è una specie di suggestione, cioè è ancora nello stadio felice dei movimenti indistinti e istintivi. Il fascino che esso esercita dipende in gran parte dalla sorpresa e dal disorientamento in cui lo spettatore è messo. Il cinema, che avvicina l'uomo agli elementi, diciamo tecnici, della realtà, che sembra anzi non scostarvelo mai, è praticamente il piú nutrito di illusioni e di fenomeni. La sua morale, quando si fa amara, è la morale quasi della canzonetta e del sogno, o del racconto popolare, una morale di contenuto, che aumenta l'amore alla vita quanto piú sembra vederla sotto l'angolo della disperazione e del distacco: non è dunque una morale obiettiva, la condizione del film. Questo vuol dire che tra gli elementi del film e i suoi risultati esistono rapporti non cosí conseguenti come potrebbe pensare un rigoroso esteta del cinema; che l'animo di un film può essere facilmente posticcio; che infine il cinema è ancora un'arte popolare, ma che può essere facilmente scambiato per un mezzo di propaganda. Il cosiddetto realismo cinematografico è l'immediata poetizzazione della realtà, è la consegna, allo spettatore, di una pesca ancora viva, tirata su palpitante dalle acque. Difatti il cinema invecchia, il film è tra le opere dell'arte umana la piú soggetta al deperimento e all'anacronismo; e questa deperibilità intima, questa facoltà di invecchiamento alle soglie di un'eternità che non riesce a raggiungere, sono anche parte del fascino che esercita il cinematografo, come la bellezza di una donna è tanto piú fascinosa quanto piú fugace. Questo deperire deriva dal bisogno che il cinema ha di adoperare mezzi sentimentali spurii: si direbbe: colori non impastati, colori naturali: sentimenti documentari. I poeti sono al di là dell'enorme flusso e riflusso della moda; i registi e gli attori sono nel pieno di questa fugacità umana, che io, leopardianamente, non tendo affatto a sottovalutare. Quando i sentimenti e gli atteggiamenti sono nel loro stato irriflesso, cioè in uno stato sociale di attività, sono i piú convincenti e i piú caduchi. La loro caducità nasce dalla convinzione che essi iniettano in chi li subisce; per cui depauperano e muoiono una volta eseguito il loro compito, si esauriscono nel loro compito di veicoli di questo potenziale sentimentale diretto: come certi insetti che perdono il pungiglione, una volta che l'hanno adoperato per inoculare i loro umori. Chi può negare al cinema questa facoltà esorbitante di seduzione? Il cinema è il cantastorie dell'epoca moderna: quando vennero l'*Iliade *e l'*Odissea *forse i greci credevano un po' meno a quelle gesta: quelle gesta*

si erano trasposte, trasferite, non erano piú reali: dai porti greci non salpava piú Menelao.

Nel mondo sentimentalmente e moralmente vecchio di oggi, la macchina è lo strumento di un ringiovanimento e di uno stupore che l'uomo non sa trovare piú altrimenti in sé stesso. L'uomo è trascinato da questo stupore mitologico, fenomenico: è di nuovo il mondo che gli si apre, anzi gli si spalanca davanti in un modo superiore alle sue stesse facoltà di riflessione. E' questa la gioventú di noi uomini moderni e difficili, moralmente cariati come una terra troppo ricca e troppo frugata. La nostra giovinezza è tuttora fuori di noi, in questa scienza complementare alla nostra disperazione intima. Ora vedete: unendo le due eredità si ottiene la difficile, emozionante serenità dell'uomo moderno: una facoltà di stupore tutta fuori di lui, nata sull'aridità come il fiore nel deserto. A questa obiettività chiedono gli uomini fede e vigore; per questa obiettività l'uomo di oggi non è inferiore ai greci e agli antichi in genere: per una cosí perfetta caducità, come gli antichi per una cosí perfetta eternità; per una caducità che bussa, presocraticamente, alle porte di un universo di nuovo rimesso in ballo ex imis fundamentis; per una caducità lucida, precisa, cosciente, in cui l'uomo trova già da riferire sul suo destino. La stoica confidenza con la morte dell'uomo d'oggi, racchiusa nel suo piú intimo segreto, tentata o subíta come l'ultima fantasia, vuol ben significare qualcosa. Vicino al suicidio è l'eroismo, come vicino alla barbarie è la civiltà. Oggi questa simultaneità è accentuata: se non fosse per un atto proprio da ultimo riflessivo, l'uomo non saprebbe distinguere: appartiene alla nostra freddezza il dirci uomini civili. Gli opposti sono in diretto contatto, anzi si sovramettono, nascendo dallo stesso impulso vitale, si sovramettono se non considerati da un punto di vista interessato, si trasformano mostruosamente sotto i nostri occhi l'uno nell'altro se ammettessimo per assurdo un nostro sguardo su di essi privo di qualsiasi passione. E' per questo sguardo umano, l'origine di questo interesse, a tenere il mondo a fuoco. Ed è il mondo a fuoco, d'altronde, per la legge della riversibilità, a ricordarci la profondità del nostro destino.

Dunque il cielo che stiamo scoprendo è il nostro mondo quotidiano, al quale ci eravamo abituati egoisticamente: è il fatto di cronaca sentimentale o morale, le nostre case, la velocità delle nostre macchine, i riflettori che frugano una muraglia, una porta che si apre spinta, dall'interno, dalla mano di un occulto protagonista: quasi certamente il nostro nemico. Il cinema adopera quest'occhio che certo fu quello che vide per primo gli dei della Grecia, e ha ricostruito, se vogliamo su facili emozioni, un fato che presiede al nostro destino. Voi capite come il cinema violenta le nostre deboli facoltà di stupore: se non sappiamo nuotare, ci butta in acqua, e dobbiamo arrangiarci per non affogare. E' dunque un modo di vedere, piú che una tecnica. Diremo anzi che, per quanto sfoggi infinite difficoltà e complicazioni tecniche, la sua è praticamente una tecnica elementare, il lato tecnico non è certo il suo aspetto piú evidente. Difatti il cinema e la letteratura si stanno dividendo il campo e le attribuzioni; e quanto piú si aiutano, tanto piú separano le proprie responsabilità. Vogliamo dire persino che la letteratura è in crisi, rispetto al cinema, pro-

prio perché appartiene a quella sfera meno obiettiva degli aspetti umani che l'uomo crede di dover tenere chiusi dentro di sé, la letteratura è vecchia e posata quanto l'uomo, indaga in maniera meno aggressiva e stupita. (S'intende che io credo a un male passeggero). Ma questa obiettività del cinema è atroce, ci ha preso tutti, ha qualcosa del fato: guerre, rivoluzioni, naufragi, amori delicati trovano in questa rispondenza senza voce del cinema qualcosa che sta loro a pari, qualcosa di affascinante e di terribile dinanzi a cui l'uomo piange come nella vita salvo a bruciare subito sull'altare della dimenticanza queste sue lacrime non sprecate, se anche irriflessive. Vedete la caducità come ci ha reso trasparenti, subito rispondenti ai minimi stimoli, quasi empi tanto abbiamo scoperto quest'obiettività fuori di noi. E' forza o debolezza questa? E' la forza irriflessiva, quindi quasi istinto, scatenata all'estremo della riflessione. Il cinema serve agli istinti, dopo che siamo arrivati a quest'arte avendo percorso tutta la parabola della riflessione.

* * *

*Ma voglio terminare con un esempio o un aneddoto della mia carriera di spettatore. Laurence Olivier, un grande attore, ci ha voluto regalare con l'*Enrico V *un grande film. Se è vero quello che ho detto fin qui, Laurence Olivier ci ha dato una grande interpretazione di Shakespeare ma non un grande film. Egli ha adoperato tutti i mezzi del cinema, quei misteriosi e dinamici mezzi che ho detto, ma come mezzi per documentarci come si può intendere Shakespeare a metà del ventesimo secolo: l'*Enrico V *è una trasposizione perfetta. Se il cinema non ha, diciamo pure fortunatamente, un'estetica codificata, possiamo però anche riconoscere tutto quello che non è cinema. Se noi avessimo assistito, in teatro, a un* Enrico V *di Laurence Olivier, non credo che avremmo provato emozioni troppo diverse da quelle che abbiamo goduto vedendolo sullo schermo: con in piú qui, però, il delizioso tedio di trovare ombre, sia pure ombre in technicolor, quelle figure; e quelle parole venirci da un palcoscenico appiattito. La ripetibilità del cinema, la mancanza di incidenti scenici, nuoceva in questo caso alla finzione. Enrico V recita anche montato su un vero cavallo, quando il trucco si è trasformato in decoro; il palcoscenico è piú vasto, ma ovunque quella realtà ha intorno sentitissimi i limiti del palcoscenico, non i propri limiti. E' un esempio quello che Olivier ci ha dato. Ha adoperato in tutto e per tutto il linguaggio cinematografico, fino ad allargare ai campi ed ai castelli di Francia l'azione in cui il film si svolge: dal teatrino alla realtà che di nuovo si incornicia restringendosi nel teatrino. Cioè una finzione che scatena e uguaglia la maestà del reale. E, mi si obietta, la battaglia, la cavalcata, è uno stupendo pezzo cinematografico. Si, ci sono tutti i mezzi del cinema ma non l'animo: e il film resta solo lo specchio di una grande interpretazione. Avremmo voluto voltarci dall'altra parte, dove la realtà non era riflessa, ma tangibile. Talmente poco lo interessava il misterioso suggerimento del cinema, davanti alla poesia di Shakespeare, che Olivier ha voluto dare tangibilmente finti, ricostruiti, dipinti, i fondali e le campagne e le mura dei castelli. Lo so: la realtà come la finzione, e viceversa: e la storia che*

*può scoppiare in tutta la sua maestà anche sulle labbra appassionate ma truccate, e dagli sguardi ispirati ma volti alla platea, dei mimi; ma il suggerimento resta nell'ambito della cultura, non della stupita, immediata, mitologica suggestione del cinema. La scena dell'amore con la figlia del re di Francia è una miniatura gotica. Lo schermo potrebbe fermarsi e richiudersi sul colore vivo e nostalgico di una miniatura che inquadra un'iniziale di codice. E lì potremmo cominciare a leggere Shakespeare, dietro l'esempio di un tale suggeritore, senza bisogno di essere al cinema, cioè di essere questi infelici e spericolati uomini che siamo. (Devo aggiungere che l'*Amleto *non ha fatto che aggravare i miei sospetti?).*

Piero Bigonciari

Processo al «non attore»?

Per l'attore non professionista sta decisamente tirando, da noi, aria cattiva. Cominciò se non erro, Luigi Chiarini, col suo Umanità del neorealismo, *apparso sul numero unico dedicato al cinema italiano, in occasione della scorsa Mostra di Venezia. Ritornò sull'argomento Adriano Baracco nell'editoriale di* Cinema *n. 4. Parlò di* Agonia dell'attore *Fernaldo di Giammatteo su* La fiera letteraria *del 23 gennaio, riprendendo un discorso tenuto da G. B. Angioletti su* La stampa. *La serie delle citazioni potrebbe continuare, ma non credo sia necessario.*

Prescindiamo dall'articolo di Baracco, che, come denuncia di eccessi, tocca punti di assoluta evidenza e ne mette in luce, amaramente, il ridicolo. E' ovvio che la piú o meno rapida carriera delle varie «reginette di bellezza» non ci riguarda, se non come un fatto da deplorare, in quanto indice del perpetuarsi di un costume di improvvisazione, di cui si vanno sperimentando da tempo gli effetti perniciosi. Lo stesso ragionamento può valere per gli altri casi di malcostume industriale, per cui vengono chiamati, con ogni onore, ad interpretare nostri film persone sprovvedute di tutto fuor che di un nome esotico tale da allettare i gonzi. Meno malinconia avvertirei — al posto di Baracco — per l'emigrazione di certi nostri attori, o pseudo tali, dai quali il nostro cinema non ritrasse mai particolare lustro né avrebbe troppe probabilità di ritrarlo in futuro. Se i francesi, perduto o quasi Gabin, hanno sentito il bisogno di importare dall'Italia una sua «controfigura» nella persona di Marcello Pagliero, affari loro, e buon pro gli faccia.

Problemi piú generali e sostanziali aveva toccato, con l'articolo citato, Luigi Chiarini, che, nel diffondersi dell'impiego di interpreti non professionisti, individuava il pericolo di una degenerazione del realismo nel naturalismo, «perché l'umanità vi viene rappresentata nel suo aspetto collettivo senza l'eco, la risonanza, che le differenti condizioni umane producono nell'anima di ciascun individuo. Gli uomini fan quasi parte del paesaggio; di un paesaggio, è vero, visto dall'animo commosso del regista, ma pur sempre un paesaggio». E citava Germania anno zero, *citava* Caccia tragica, *come esempi di opere in cui l'ambiente aveva ben maggior risalto che non i personaggi. Sulla qual affermazione ci sarebbe qualche*

cosa da dire. Certi personaggi di Caccia tragica, *come quello della donna compromessa con i fascisti, avevano, a mio avviso, un loro spicco. Ma, in ogni caso, erano affidati ad attori veri e propri, ed anche bravi. Cosí che l'esempio non sembra poter avere, comunque, valore probativo.*

Chiarini pensa « che per umanizzare il neo-realismo occorre salvare l'anima individuale », per attingere la profondità della quale è necessario ricorrere ad attori « padroni dei loro mezzi espressivi e consapevoli della tecnica cinematografica ». Confesso di non vedere perché l'anima individuale non possa essere salvata anche per il tramite di elementi non professionisti. La breve storia del nostro cinema neo-realistico include, accanto ad opere di ispirazione collettivistica, dove l'individuo non assurgeva ad una propria autonomia (Uomini sul fondo, Paisà, La terra trema), *altre dove l'individuo emerge nella propria interezza, anche se espresso da un volto vergine* (Sciuscià, Sotto il sole di Roma, Ladri di biciclette). *Chiarini mi risponderà trattarsi di quelle che lui chiama « le rarissime eccezioni che confermano la regola ». Ma tali eccezioni si ricollegano a molte altre, e piú illustri, le quali recano le firme di Eisenstein, di Flaherty, di Murnau, e, se sono sufficienti a far stabilire una regola opposta, bastano però a dimostrare le possibilità native del volto vergine, intelligentemente impiegato, sullo schermo. Riferendosi alle maggiori possibilità di approfondimento psicologico di cui è dotato l'attore vero, Chiarini cita, giustamente, la Magnani di* Roma città aperta. *Ma la Magnani, pur essendo allora già fior di attrice, si presentò per la prima volta in quel film nelle sue vesti genuine, e, sono convinto, recitò, fino ad un certo punto, s'intende, sé stessa. Salvo poi, in seguito, divinizzare quella sé stessa e renderla, con tutto il rispetto per il suo talento, assai difficile a sopportarsi e comunque assai lontana dalla prima meno consapevole Annarella. La cui funzione, sia pur con diversa preparazione tecnica, non fu troppo diversa da quella del giovane Ciro di Castellani o dell'attacchino di De Sica. Solo che questi, non essendo attori, ritornano, con discrezione, alla professione originaria, mentre la Magnani, essendo attrice, sfrutta fino all'osso, commercialmente, le proprie esasperate possibilità espressive.*

Nessuno, si tranquillizzino Angioletti e Giammatteo, vuol minacciare l'attore e negargli i suoi diritti. Che però egli dovrà dimostrare di meritarsi. Il nostro cinema è sempre stato povero di interpreti (dalla sua cosí detta prima « rinascita » in poi). Non per nulla quest'anno il Centro Sperimentale ha sospeso i corsi tecnici e registici e si è concentrato sulla preparazione di nuovi attori. Non si venga a dire che i veri attori sono stati spodestati da quelli falsi. Si dica piuttosto il contrario: che è stata avvertita la necessità di cercare interpreti al di fuori dei soliti quadri, perché questi si erano ad abundantiam *dimostrati insufficenti ad esprimere talune piú genuine esigenze umane. I « falsi » attori si sono rivelati interpreti piú autentici dei « veri ». Qualcuno crede sul serio che la perdita di Amedeo Nazzari si sia rivelata letale per il cinema italiano?*

Fin che l'attore occasionale, compiuta la propria parte, esprimendo sé stesso, avrà la discrezione di ritirarsi, pericolo non ci sarà. Talune istanze umane troveranno piú immediata estrinsecazione. L'attore professionista non cesserà di essere indispensabile, tanto piú che la corrente detta

neorealistica potrebbe, esaurita la propria funzione, cedere il passo un bel giorno ad una corrente, che so, neo-formalistica, per la quale i non attori sarebbero strumenti inadeguati.

Il pericolo nasce quando tale discrezione, complici produttori senza scrupolo, viene a mancare. O quando la facile lusinga di un qualsiasi mestierante sospinge verso il cinema elementi grezzi, senza un criterio discriminatore, e senza l'appoggio di una sensibilità direttiva accorta.

Ma qui entriamo nel campo del cinema come merce. E non è questa la sede per occuparsi di piaghe, del resto già sufficientemente note e deplorate.

Giulio Cesare Castello

Griffith: attribuzioni contestate

Nell'articolo di Carl Vincent sulla Parabola storica di David Wark Griffith *pubblicato sul numero del dicembre 1948 di* Bianco e Nero, *si afferma che: « Edwin S. Porter, per esempio, nel 1902, in* The Life of an American Fireman, *da cui la Film Library del Museum of Modern Art di New York ha estratto immagini che non lasciano alcun dubbio, usò già del primo piano — il segnalatore d'incendio, — dell'*iris *in doppia esposizione aperta in un angolo superiore dell'immagine — materializzazione di una visione onirica del comandante dei pompieri seduto davanti al suo tavolo di lavoro — infine del montaggio in parallelismo — la corsa della vettura dei pompieri verso la casa in fiamme ».*

Ora invece, in base alle più recenti ricerche, sembrerebbe accertato che in The Life of an American Fireman *non esista traccia di montaggio parallelo. Infatti, mentre anche in recentissime storie del cinema (1) si parla di questa vecchia pellicola come del primo esempio di montaggio parallelo, Theodore Huff in una sua comunicazione pubblicata su* Hollywood Quarterly *ha contestato questa priorità (2).*

Prendendo lo spunto da un articolo di Georges Sadoul pubblicato su un precedente numero di Hollywood Quarterly *(3) l'Huff, pur riconoscendo la profonda competenza e la serietà di Sadoul, muove alcune obiezioni a proposito dell'attribuzione all'inglese « Scuola di Brighton » — fatta dal Sadoul — della scoperta del primo piano, del montaggio narrativo, e della tecnica narrativa degli inseguimenti. Huff osserva che sarebbe più ragionevole riservare un giudizio definitivo fino a che non si siano potuti esaminare i film citati dal Sadoul, od almeno finché non si siano reperite ulteriori prove, in quanto egli ritiene che Sadoul abbia dovuto basarsi sui cataloghi descrittivi dei film da esso citati, e su altro materiale scritto, anziché sull'esame diretto dei film dell'epoca che risulterebbero « da lungo tempo perduti ».*

Indi, dopo alcune interessanti osservazioni sul primitivo uso del « primo piano » (4) Huff rileva che non solo Sadoul, ma anche molti altri storici del cinema hanno dovuto accontentarsi di fonti non sempre sicure per le loro informazioni su vecchi film ritenuti perduti, giungendo a conclusioni ed attribuzioni che si sono poi rivelate errate, quando si sono posteriormente ritrovate delle copie dei film in questione, e convalida tale sua afferma-

zione col racconto dell'esperienza da lui stesso fatta a proposito appunto di The Life of an American Fireman.

Huff era da tempo incuriosito dalla progredita tecnica cinematografica comunemente attribuita a The Life of an American Fireman (5) *ed avendo appreso che non esistevano copie della pellicola, probabilmente andata distrutta nell'incendio che sinistrò nel 1914 gli studi Edison, s'era convinto che gli storici del cinema dovevano certo aver basate le loro asserzioni sul catalogo Edison del 1903. « Tuttavia — egli nota — il film restava per me un mistero. Se esso conteneva realmente alcune invenzioni cinematiche, perché tali elementi di espressione erano poi stati abbandonati per parecchi anni? Piú tardi,* The Great Train Robbery, *realizzata da Porter circa un anno dopo, non conteneva nessun accenno che egli fosse consapevole di una tecnica cosí progredita* (6). *Infatti la narrazione ed il montaggio della vicenda non erano piú progrediti (eccettuato il fatto della ripresa in esterni) di quelli dei contemporanei film del mago francese Méliès, e non avevano il fascino, la finezza e lo stile di questi. Se veramente vi era montaggio di azioni parallele nel precedente film di Porter, perché allora questa trovata della narrativa drammatica è stata abbandonata fino a sei o sette anni piú tardi, quando Griffith incominciò ad impiegarla per intensificare la sospensione d'animo degli spettatori nei suoi film della Biograph? Se veramente vi erano primi piani degli zoccoli dei cavalli ripresi con angolazione bassa mobile (il che era quasi impossibile fare, dato che l'apparecchio da ripresa del 1903 pesava piú d'una tonnellata!) perché non s'è piú vista una tale emozionante angolatura fino a* Orphans of the Storm *(1921), a* Foolish Wives *(1922) di Von Stroheim, ed ai* western *del '20? Tutte domande per rispondere alle quali era necessaria una copia del film.*

« Mentre attendevo dei libri nella Public Library di New York, avevo l'abitudine di sfogliare i volumi dell'U. S. Copyright, posti sui vicini scaffali aperti. In un volume del 1903 trovai segnato (sotto Class H - Photographs) che due copie di The Life of an American Fireman *erano state depositate il 21 gennaio 1903. Quando andai a Washington nell'estate del 1941, feci ricerche alla Library of Congress di questo e di altri film del primo periodo ritenuti perduti. Poiché il materiale cinematografico della Biblioteca non era allora a disposizione del pubblico, mi occorse parecchio tempo ed insistenza prima di poter esaminare, fotogramma per fotogramma, una copia della pellicola di Edison, stampata, per facilità d'immagazzinaggio dei copyright su un rotolo di carta anziché su celluloide.*

« Il mio esame mostrò che non v'erano primi piani degli zoccoli dei cavalli, né primi piani dei personaggi e che The Life of an American Fireman *non contiene traccia di montaggio parallelo! La vicenda era raccontata in modo lineare e primitivo. Eccezion fatta per la visione da parte del pompiere, della moglie che mette a letto il bimbo, ottenuta con una* vision balloon *nella prima scena della caserma dei pompieri, la donna ed il bimbo in pericolo non appaiono fino a che l'apparecchio da ripresa non ha fedelmente seguito la pompa in tutto il lungo viaggio sino alla casa in fiamme! Non vi era nemmeno alcun montaggio contrapposto nelle scene del salvataggio. Mentre il pompiere trasporta la moglie, presumibilmente calandosi dalla scala a pioli posta fuori dalla finestra, sullo schermo resta fissa l'in-*

quadratura dell'interno della camera, fino a che, dopo un lungo intervallo, il pompiere ritorna per salvare il bambino. In seguito poi, i salvataggi sono ripetuti all'esterno, facendo di nuovo compiere al pompiere le medesime azioni! E tuttavia, dall'esame del catalogo, l'immaginazione poteva sbizzarrirsi con intricate e ben dosate azioni simultanee » (7).

In conseguenza di queste precisazioni dell'Huff, sembrerebbe quindi assodato che i meriti innovatori di The Life of an American Fireman *si riducono solo al primo piano del segnalatore d'incendio, ed all'*iris *in doppia esposizione aperta. Per quanto riguarda il montaggio parallelo, le ricerche e deduzioni di Sadoul ne attribuirebbero l'assoluta priorità alla inglese « Scuola di Brighton », ma poiché anche in questo caso ricerche e deduzioni si sono basate non sui film, ma sui cataloghi descrittivi, appare non del tutto ingiustificata la riserva espressa da Huff nella parte finale della sua comunicazione: ossia che le conclusioni cui Sadoul giunge sulle invenzioni dei film da lui citati possano essere un po' forzate. « È possibile (conclude l'Huff) che tutte queste invenzioni siano state impiegate tanto tempo fa, nel 1900, e poi completamente dimenticate per essere scoperte di nuovo vari anni piú tardi, ma sembra azzardato accettare come fatti tutte le « ipotesi » di Sadoul finché non vengano offerte prove piú conclusive ». E sinceramente, dopo l'esperienza di* The Life of an American Fireman, *non ci sentiamo di dargli torto.*

Davide Turconi

(1) Nella sua recentissima storia del cinema (*Les cent visages du cinema,* Paris 1948) Marcel Lapierre scrive che in *The Life of an American Fireman* Porter « dà prova d'una grande abilità nel montaggio. Forse è soltanto l'assimilazione dei procedimenti ch'egli ha potuto osservare nei lavori dei suoi confratelli britannici. In ogni caso, la storia del cinema d'oltre Atlantico annovera *The Life of an American Fireman* come la prima pellicola che mostra, alternando le immagini, piú azioni convergenti o parallele. Inoltre è un film la cui azione drammatica è « costruita » (pag. 336).

(2) Theodore Huff: *Sadoul and Film Research,* in *Hollywood Quarterly,* volume II, n. 2, gennaio 1947, pag. 203-206. Th. Huff oltre che Assistant Professor, Motion Picture New York University, è autore di alcuni di quegli *Index Series* di *Sight and Sound* dei quali ha parlato lo stesso fascicolo di dicembre di *Bianco e Nero* (v. Mario Verdone: *An Index to the Films of Murnau* di Theodore Huff).

(3) G. Sadoul: *Early Film Production en England. The Origin of Montage, Close-ups, and Chase Sequence,* in *Hollywood Quarterly,* vol. I, n. 3, aprile 1946, pag. 249-259, articolo che è la traduzione di quello, sempre di Sadoul, comparso col titolo *L'Ecole de Brighton* sul secondo fascicolo di *Cinéma,* raccolta di corsi e conferenze dell'I.D.H.E.C. Sadoul ha inoltre trattato ampiamente il medesimo argomento nella sua: *Histoire generale du cinéma,* vol. II: *Les Pionniers du cinéma,* dove dedica appunto un intero capitolo alla Scuola di Brighton.

(4) « Sadoul afferma che, seguendo l'esempio degli inglesi, le pellicole dell'americana Vitagraph, nel 1907, usavano il primo piano. Anche in questo caso egli non basa la sua asserzione sui film dell'epoca. Avendo visto recentemente parecchi film Vitagraph del periodo 1907, posso dichiarare che in nessuno di essi ho visto un vero primo piano. Effettivamente è stato stabilito che sebbene abbia portato alla ribalta varie interessanti personalità, quali Costello, Turner, Bunny e Finch, la Vitagraph ha contribuito poco o niente al progresso tecnico dell'arte. Le frasi « foreground » e « action close in the camera » in quel lontano periodo designavano quello che è ora conosciuto come campo medio o figura intiera, essendo allora la maggior parte delle scene, nei film a soggetto, fotografate in campo lungo per riprendere tutta l'azione, dato che era ignoto il mutamento d'angolo di ripresa

nel corso d'una medesima scena. Benché sia vero che alcuni dei primi Kinetoscope di 50 piedi, film novità del 1890, quali *The Sneeze* e *The Kiss* fossero fotografati in semi primo piano o in primo piano, l'intero soggetto era ripreso con questa sola angolazione. Nella prima decade di questo secolo la piú ravvicinata posizione permessa nei lineari film primitivi era chiamata « French foreground » (dalle vecchie pellicole Pathé). Era legge non scritta che gli attori non dovevano mai avvicinarsi alla camera oltre una linea distante 12 piedi, che era generalmente segnata sul pavimento. Oggi questo è ancora chiamato un piano medio. Dall'esame di centinaia di vecchi film, da conversazioni con operatori veterani, quali « Billy » Bitzer e Carl L. Gregory, e dallo studio di altri documenti, appare accertato che Griffith e Bitzer, alla Biograph, incominciarono non prima del 1908-1910 a far muovere la camera vicino alla faccia degli attori, nei drammi, e ad inserire questi ingrandimenti nelle scene fondamentali per scopi drammatici ». Th. Huff, art. cit. Nello stesso articolo poi, l'Huff, a proposito della priorità e dell'influenza della Scuola di Brighton nella tecnica degli inseguimenti cinematografici, osserva come Sennett, Chaplin e Clair, che portarono gli inseguimenti cinematografici alla loro forma classica, abbiano certamente subito l'influenza dei film francesi, mentre appare assai improbabile che abbiano visto le poco note pellicole inglesi.

(5) Huff ricorda che un apprezzato storico cinematografico scrive che in questo film « vi è montaggio parallelo: inquadrature della madre e del figlio spaventati, si alternano con inquadrature delle pompe accorrenti in loro soccorso. Il medesimo libro cita anche un felice primo piano finale di tutta la famiglia riunita. Un altro storico del cinema descrive primi piani degli zoccoli dei cavalli galoppanti ». Benché egli non citi i nomi si tratta evidentemente di storie del cinema americane, perché poi l'Huff osserva che scrittori europei sulla base di questi riferimenti hanno pure scritto: « Pour la première fois... les actions parallèles »; « parallelismus in der montage », ecc.

(6) Anche Sadoul rileva che la sceneggiatura tecnica di *The Great Train Robbery* è relativamente meno evoluta di quella di *The Life of an American Fireman.* (*Histoire generale du cinéma,* vol. cit., pag. 434).

(7) In base a queste precisazioni, si può rilevare che è esatta la successione delle immagini riportata da Sadoul (op. cit., pag. 425) riproducendola da un'illustrazione fornitagli dal *Museum of Modern Art,* mentre è invece sbagliata nell'ultima parte la sceneggiatura che egli pure riporta (op. cit., pag. 424-426) deducendola dallo scenario completo pubblicato da Lewis Jacobs nel suo: *The Rise of the American Film,* New York 1939. Comunque, è da tener presente che Sadoul non parla di montaggio parallelo.

Gli intellettuali e il cinema

Pazzia di Antonin Artaud

Alcuni mesi fa Antonin Artaud è morto per aver ingoiato una dose troppo forte di cloralio. Da vent'anni si era dato agli stupefacenti. Fu rinchiuso per otto anni, fino al '46, nel manicomio di Rodez, dove si tentò di guarirlo con metodi inumani. Fu rilasciato per intervento dell'opinione pubblica, e visse a Parigi, sempre perseguitato dal bisogno delle droghe, sottoponendosi alle cure piú persuasive di un altro medico, fino a che, non potendo sopportare fisicamente il suo malessere, si dette la morte. Aveva fatto parte per diversi anni del movimento surrealista, da cui fu poi espulso per troppa condiscendenza verso i valori dell'arte e verso lo spiritualismo (difatti, anche nelle sue ultime opere ritorna ossessionante il pensiero di Dio, sia pure in forma blasfema: « pour en finir avec le jugement de Dieu »).

Recitò con Charles Dullin, poi fondò con Roger Vitrac il teatro « Alfred Jarry », mettendo in scena il suo *Ventre brulé, Ubu roi, Le songe* di Strindberg, e *Victor ou les enfants au pouvoir* di Vitrac. Nel '36 pubblicò sulla « Nouvelle Revue française » il manifesto del teatro della crudeltà (v. *Dramma,* 1946) e poco dopo, come esempio, presentò una sua *Beatrice Cenci,* accolta assai ostilmente. Quasi contemporaneamente, nella collezione « Methamorphoses » di Gallimard, uscí lo studio *Le Théatre et son double,* opera fondamentale nella storia del teatro moderno, indagine meditata e completa, forse la maggiore a cui il teatro possa richiamarsi.

Anche le sue opere poetiche, e soprattutto le recenti, possono del resto considerarsi testi teatrali, sia perché Artaud le declamava in pubblico con il giovane attore Roger Blin, sia perché la loro struttura è essenzialmente dialogica. La sua ultima pubblicazione, commovente per i continui riferimenti autobiografici, è uno studio dell'opera e della pazzia di Van Gogh, che egli chiama « le suicidé de la société », e a cui sente di poter avvicinare il proprio destino.

In questi ultimi anni Artaud ebbe attorno a sé la parte piú viva delle giovani generazioni intellettuali francesi: sono in lui i primi esempi di « lettrismo » (scuola letteraria che mira alla soppressione della parola). Intorno a lui si sono certamente formati gravi equivoci. La sua rivolta (che sembra avere anche qualcosa in comune con quella stessa di Jean Vigo) ha preso per molti l'aspetto di una facile insottomissione metodica, ed i suoi legittimi sfoghi hanno fornito pretesto a divagazioni letterarie, terribili nell'enunciazione, quanto risibili negli effetti. Ma la sostanza dell'atteg-

gamento di Artaud è molto diversa. Artaud è un pazzo che si sa pazzo, che non si rifiuta alla pazzia, accusa chi ne è responsabile — la società che induce al suicidio, la divinità che vuole « affoler comme présentement l'humanité » —, guida alla rivolta contro questi padroni, suscita uno spettacolo spaventoso « come la peste, come un fuoco divorante », libera l'uomo, « la présence de ma douleur de corps »: « j'ai fait tout éclater — parce qu'à mon corps — on ne touche jamais »: con sincerità a cui non si osa credere.

Le sue violente espressioni sembrano avere un aspetto puramente negativo: ed in questo senso sono di solito interpretate. In realtà, astraendo, com'è necessario, dalla sofferenza e dall'angoscia di chi le ha prodotte, esse hanno un significato assai piú positivo: esse affermano la libertà e il diritto all'esistenza dell'uomo, al di sopra di qualsiasi forma da lui creata — società, arte, morale — al di fuori di ogni limite che egli si è posto, ma che egli ha il diritto di togliere. Gli fanno amare la sua indipendenza, la sua realtà fisica e morale, a cui non si può nascondere nulla. Gliene fanno provare i contenuti. In Artaud, la vita vince, anche se a costo della sua follia: e conosce in un aperto teatro — teatro come atteggiamento umano, non come serie di norme e di consuetudini — la tensione felice dell'essere.

Vito Pandolfi

FILMOGRAFIA

1919 Generico in *Mater dolorosa* di Abel Gance (lo stesso ruolo nella versione sonora del 1931).
1922 *Lui* in *Fait-divers,* primo film di Claude Autant-Lara.
1924 Cattivo attore, come dice egli stesso, in *Surcoeuf,* cineromanzo d'Arthur Bernéde, realizzato da Luitz Morat.
1927 *Gringalet,* « tipo di ragazzo parigino che obbedisce ma finirà col rivoltarsi », come scrive Gabriel Gabrio sul cineromanzo *Le Juif errant,* realizzato da Luitz Morat.
1927 *Marat*: « specie di nano, uomo giallastro che seduto sembra deforme; ha la testa rovesciata all'indietro, gli occhi iniettati di sangue, chiazze livide sul viso, un fazzoletto annodato nei suoi capelli grassi e piatti; senza fronte, con una bocca enorme e terribile ». (Abel Gance, a proposito del suo *Napoleone*).
1927 Primo spettacolo del teatro Alfred Jarry con *Ventre brûlé* ou *La mère folle,* opera lirica che denunciava umoristicamente il conflitto tra cinema e teatro.
1928 *Frère Krassien,* il monaco confessore nella *Passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer.
1928 Germaine Dulac realizza *La Coquille et le Clergyman* (soggetto di Artaud).
1929 Il segretario *Mazaud* in *Argent* di Marcel L'Herbier.
1930 Appare in *Tarakanova* di R. Bernard.
1930 Il giovane povero ridotto a mendicare nell'*Opera de quat'sous* di Pabst.
1930 « l'intellettuale che si rivolta contro la stupidità della guerra e muore senza aver compreso » in *Verdun, vision d'histoire* di Léon Poirier.
1931 Piccole parti in *Faubourg Montmartre* di R. Bernard, *La femme d'une nuit* di Marcel L'Herbier, *Coups de feu a l'aube* di Serge de Poligny.
1935 Savonarola in *Lucrezia Borgia* di Abel Gance.

Citazioni da Artaud:

1930 « Il teatro Alfred Jarry cosciente della disfatta del teatro davanti all'invadente sviluppo della tecnica internazionale del cinema, si propone con mezzi specificatamente teatrali di contribuire alla rovina del teatro cosí come esiste in Francia attualmente... ».

1945 « Se sono poeta o attore non è per scrivere o declamare poesie, ma per viverle. Quando recito un poema, non è per essere applaudito, ma per sentire corpi d'uomini é di donne tremare e sussultare all'unisono col mio, muoversi come ci si muove dall'ottusa contemplazione del buddha seduto, coscie installate e sesso gratuito, all'anima, cioè alla materializzazione corporea e reale di un essere integrale di poesia ».
« Da mille e mille anni — che il viso umano parla — e respira — si ha ancora l'impressione — che non ha ancora cominciato — a dire cos'è e cosa fa... ».

Manda a Henri Parisot « qualche saggio di linguaggio: ma non li si può leggere che scanditi, su di un ritmo che il lettore stesso deve trovare per comprendere e per pensare...; questo non val se non intuito improvvisamente; cercato sillaba a sillaba non vale piú niente, scritto qui, non dice niente, non è che cenere ».

Un' intervista

In *Pour Vous* (1929) Artaud rispose ad un intervistatore con le seguenti parole:

« Il mio stato di servizio? Da principio una parte di primo attor giovane in *Fait-Divers,* film di avanguardia proiettato agli Ursulines e che conteneva una scena di strangolamento al rallentatore, che a quella epoca poteva passare per un'innovazione. Qualche *silhouette* in varî film: *Surcoeuf, Le Juif errant, Graziella.* E infine *Napoléon* di Abel Gance in cui io incarnavo Marat. Quella fu la prima parte in cui potei sentirmi sullo schermo cosí come sono, in cui ho potuto non soltanto cercare di essere vero, ma esprimere la mia concezione di una figura, di un personaggio, che è apparso come l'incarnazione di una forza della natura, disinteressata e indifferente per tutto quello che non fosse la forza delle passioni.

Dopo Marat sono stati il frate Krassien nella *Jeanne d'Arc* di Carl Dreyer. Incarnavo questa volta un santo, non un santo effervescente, parossistico, eternamente staccato da sé stesso, ma un santo calmo e sereno.

Non mi voglio occupare di quello che il film, e la mia parte nel film, sono divertati nella versione cosiddetta commerciale. So che ho conservato un ricordo indimenticabile del mio lavoro con Dreyer. Ho avuto da fare con un uomo che è riuscito a farmi credere nella giustizia, nella bellezza e nell'interesse umano della sua concezione. E, a parte quelle che erano le mie idee sul cinema, sulla poesia, sulla vita, per una volta mi sono reso conto che non avevo piú a che fare con un'estetica, con un partito preso, ma con una opera, con un uomo intento a chiarire un problema fra i piú angosciosi.

Dreyer indicava in *Jeanne d'Arc* la vittima di una delle piú dolorose deformazioni: la deformazione di un principio divino quando passa nel cervello degli uomini (che si chiamino governo, chiesa, o come si vuole).

Anche le modalità tecniche di quel lavoro furono appassionanti, perché, se in Dreyer ho trovato molte esigenze, ho anche trovato, in compenso, *un uomo,* nel senso piú significativo, umano e completo della parola. Dreyer domanda, suggerisce all'artista lo spirito di una scena, la-

sciandogli poi la facoltà di dirigerla da sé, di darle un'inclinazione personale, purché resti fedele al senso richiesto. Nella scena finale del martirio morale di Giovanna, prima del supplizio, prima della comunione, quando il frate Krassien domanda a Giovanna se crede ancora di essere inviata dal cielo, quella specie di esaltazione comunicata a Krassien da Giovanna, dalla situazione e dalla scena, forse non è indispensabile, ma fu dettata dalla commozione stessa degli avvenimenti, e Dreyer non avrebbe mai pensato di impedirla.

Avrei ancora molte cose da dire sul film di Carl Dreyer. Sono lieto che la rappresentazione della sua versione integrale abbia capovolto l'opinione generale su un film cosí sconvolgente.

Dopo *Jeanne d'Arc* ho fatto l'intellettuale in *Verdun, Vision d'Histoire* di Léon Poirier; Mazaud ne l'*Argent* di Marcel L'Herbier, e una parte di *bohémien* innamorato in *Tarakanova* che ho appena finito sotto la direzione di Raymond Bernard.

In questi ultimi film non ho avuto l'occasione di creare dei personaggi cosí decisivi come in *Napoléon* e in *Jeanne d'Arc*. Ora però sono sicuro, dopo aver preso contatto con diversi registi, che potrò finalmente avere l'occasione di creare un personaggio completo.

Il cinema è un mestiere orribile. Troppi ostacoli impediscono di esprimersi o di realizzare. Troppe contingenze materiali e finanziarie si impongono ai registi che conosco. Si difendono troppe persone, troppe cose, troppe necessità cieche. Ecco la ragione per cui lascerò certamente il mestiere del cinema quando in una parte mi vedrò trattenuto, malato, tagliato da me stesso, da quello che penso e da quello che sento.

Per favore, caro amico, non mi paragoni, come molti, a Conrad Veidt. In questo artista c'é una specializzazione nel parossismo, nell'eccedere, che io cerco di evitare sempre piú.

Ancora una parola sul mestiere di attore. Sento ogni giorno alcuni registi, a cui sfugge il senso drammatico vero e proprio vantare, a detrimento dell'attore professionista, gli attori improvvisati. La discussione nasce da un malinteso.

L'attore occasionale agisce sullo schermo come nella vita, con un po' di pazienza. Ma l'attore di cinema, e io intendo quello buono, quello autentico, quello posto in un dominio artificiale, il dominio dell'arte o della poesia, sente e pensa direttamente, spontaneamente, senza recitare; quell'attore fa quello che nessuno può fare, quello che egli stesso normalmente non fa.

La questione è tutta qui, caro amico; le sarò molto grato se nel suo articolo lascerà piú posto alle idee che le comunico che alle mie parti. Le prime sono piú suscettibili di interessare i suoi lettori che le seconde ».

Cinema e realtà

Il cinema possiede attualmente due strade: nessuna è la buona.

Il cinema puro o assoluto da un lato, e dall'altro, quella specie d'arte venale e ibrida che si ostina a tradurre in immagini piú o meno felici situazioni psicologiche che sarebbero perfettamente al loro posto su di una

scena o nelle pagine di un libro, ma non sullo schermo; perché non esistono che come riflesso di un mondo che attinge altrove la sua materia e il suo senso.

E' chiaro che tutto quello che finora è stato detto cinema astratto o puro è ben lontano dal rispondere a ciò che appare come una delle esigenze essenziali del cinema. Per quanto lo spirito dell'uomo sia capace di concepire e di rivestire l'astrazione, non si può non restare insensibili dinanzi a linee puramente geometriche che non hanno significato e che non appartengono ad una sensazione che l'occhio dello schermo possa riconoscere e catalogare. Per quanto si scavi in profondità nello spirito, si trova all'origine di ogni emozione anche intellettuale una sensazione affettiva d'ordine nervoso che richiede un riconoscimento forse a uno studio elementare, ma in ogni caso sensibile, di qualcosa di sostanziale, di una certa vibrazione che richiama sempre a stati già conosciuti o immaginati, in una delle molteplici forme della natura reale o sognata. Il senso di un cinema puro sarebbe quindi il ritorno di un certo numero di queste forme in un movimento e seguendo un ritmo che sia il contributo specifico di quest'arte.

Tra l'astrazione visuale puramente lineare (un gioco d'ombre e di luci è come un gioco di linee) e il film a fondamento psicologico che richiede lo svolgimento d'una storia drammatica o no, c'è posto per uno sforzo verso un vero cinema di cui niente nei film finora presentati fa prevedere la materia o il senso.

Nei film d'avventura, tutta l'emozione e tutto l'*humour* sono nel testo e non nelle immagini. Con qualche rara eccezione tutto il pensiero di un film è nei sotto-titoli, l'emozione è verbale, chiede il chiarimento o l'appoggio di parole perché le situazioni, le immagini, gli atti, abbiano un chiaro senso. Si dovrebbe fare un film dalle situazioni puramente visive con un dramma fatto per gli occhi, attinto, se si può dire, nella sostanza stessa dello sguardo, che non provenisse da circonlocuzioni psicologiche d'essenza discorsiva, soltanto con un testo visivamente tradotto. Non si tratta di trovare nel linguaggio visivo un equivalente del linguaggio scritto di cui il linguaggio visivo non sarebbe che una cattiva traduzione, quanto di rendere pubblica l'essenza stessa del linguaggio; e di trasportare l'azione su di un piano in cui ogni traduzione diverrebbe inutile e dove quest'azione agisce quasi intuitivamente sul cervello.

Ho cercato nel mio soggetto di realizzare quest'idea di cinema visivo dove la psicologia è divorata dagli atti. Certo, questo soggetto non realizza l'immagine assoluta di tutto quello che può essere fatto in questo senso; ma almeno l'annuncia. Non che il cinema debba fare a meno di ogni psicologia umana: non dev'essere questo il suo principio, anzi, ma di dare a questa psicologia una forma molto piú viva e attiva, senza quei legami che mettono i nostri atti in una luce assolutamente stupida invece di descriverli nella loro originale e profonda barbarie.

Questo soggetto non rievoca un sogno, e non deve essere considerato come tale. Non cercherò di giustificarne l'apparente incoerenza con la facile scappatoia dei sogni. I sogni hanno qualcosa di piú della loro logica. Questo soggetto ricerca la verità oscura dello spirito, con immagini

nate solo da sé stesse, e che non traggono il loro senso dalla situazione in cui si svolgono ma da una specie di necessità interna e potente che le proietta nella luce di un'evidenza senza appello.

La pelle umana delle cose, il derma della realtà, ecco con che cosa anzitutto il cinema ha a che fare.

Esalta la materia e ce la fa apparire nella sua spiritualità profonda, nelle relazioni con lo spirito da cui è sbocciata. Le immagini nascono, derivano le une dalle altre in quanto immagini, impongono una sintesi oggettiva piú penetrante di qualsiasi astrazione, creano dei mondi che non domandano niente a nessuno e a niente. Ma da questo giuoco puro di apparenze, da questa specie di transustanzazione di elementi, nasce un linguaggio organico che muove lo spirito per osmosi e senza nessuna specie di trasposizione nelle parole. Per il fatto che agisce con la stessa materia, il cinema crea situazioni che provengono da un urto semplice di oggetti, di forme, di reazioni, d'attrazioni. Non si separa dalla vita ma ritrova la disposizione primitiva delle cose. I film piú riusciti in questo senso sono quelli dove regna un certo humour, come i primi Malec, come gli Charlot meno umani. Il cinema costellato di sogni e che vi dà la sensazione fisica della vita pura, trova il suo trionfo nello humour eccessivo. Un certo dibattersi di oggetti, di forme, di espressioni non si traduce bene che nelle convulsiosi e nei soprassalti di una realtà che sembra distruggersi da sé con l'ironia dove gridano le regioni estreme dello spirito.

La Coquille et le Clergyman *(La conchiglia e il religioso)*

L'obiettivo scopre un uomo vestito di nero occupato a dosare un liquido in bicchieri di altezze e di grandezze differenti. Si serve per questo travaso di una specie di guscio d'ostrica e rompe i bicchieri dopo essersene servito. L'accumularsi dei flaconi vicino a lui è incredibile. A un certo punto si vede aprire una porta e apparire un ufficiale dall'aria bonaria, beata, gonfia, carico di decorazioni. Trascina con sé un'enorme sciabola. Sta là come una specie di ragno, ora negli angoli, oscuri, ora al soffitto. Ad ogni nuovo vetro rotto, un salto dell'ufficiale. Ma ecco che l'ufficiale è dietro al dorso dell'uomo vestito di nero, gli prende il guscio d'ostrica dalle mani. L'uomo lascia fare con singolare stupore. L'ufficiale fa qualche giro nella sala con la conchiglia, poi improvvisamente traendo la spada dal fodero rompe il guscio con un gigantesco colpo. La sala intera ne trema. Le lampade vacillano e su ognuna delle immagini vacillanti si vede riflettersi la punta di una sciabola. L'ufficiale esce a passi pesanti e l'uomo vestito di nero, il cui aspetto è assai vicino a quello di un religioso, esce dopo di lui a quattro zampe.

A filo del pavimento di una strada si vede passare il religioso a quattro zampe. Angoli di strade si spostano davanti allo schermo. Improvvisamente appare un calesse portato da quattro cavalli. In questo calesse l'ufficiale di prima con una bellissima donna dai capelli bianchi. Nascosto nell'angolo di una strada il religioso vede passare il calesse e lo segue correndo a tutta forza. Il calesse arriva davanti ad una chiesa. L'ufficiale e la donna ne discendono, entrano nella chiesa, si dirigono verso il confes-

sionale. Entrano tutti e due nel confessionale. Nello stesso istante il religioso salta fuori, si getta sull'ufficiale. La faccia dell'ufficiale si spacca, sboccia, si allarga, il religioso non ha piú nelle sue braccia un ufficiale, ma un prete. Anche la donna dai capelli bianchi scorge il prete, ma in un altro atteggiamento. Si vedrà in una successione di primi piani la testa del prete farsi avanti con unzione, accogliente quando appare agli occhi della donna, e rude, amara, terribile, quando guarda il religioso. La notte cade improvvisamente, di colpo. Il religioso solleva il prete sulle braccia e lo culla. Attorno a lui l'atmosfera si fa assoluta. Si trova in cima ad una montagna. In sovrimpressione, ai suoi piedi, incrocio di fiumi e di pianure.

Il prete lascia le braccia del religioso come una pallottola, come un tappo che salta e cade verticalmente nello spazio.

La donna e il religioso pregano nel confessionale. La testa del religioso oscilla come una foglia e improvvisamente sembra che qualcosa si metta a parlare in lui. Tira indietro le maniche e dolcemente, ironicamente, batte tre piccoli colpi sulle pareti del confessionale. La donna si alza. Allora il religioso batte col pugno e apre la porta come un esaltato. La donna è davanti a lui e lo guarda. Si getta su di lei, le strappa il corsetto come se volesse lacerarle i seni. Ma i suoi seni vengono sostituiti da una corazza di conchiglie. Afferra questa corazza e la brandisce in aria dove luccica. La scuote freneticamente in aria. La scena cambia. Siamo in una sala da ballo. Entrano le coppie: alcune misteriose e sulla punta dei piedi, altre in gran daffare. I lampadari sembrano seguire i movimenti delle coppie. Le donne hanno abiti accorciati, mostrano le gambe, gonfiano il petto e hanno i capelli corti.

Entra una coppia reale: l'ufficiale e la donna di prima. Prendono posto su una pedana. Le coppie sono coraggiosamente allacciate. In un angolo, un uomo solo al mezzo di un grande spazio vuoto. Guarda stranamente un guscio d'ostrica che ha in mano. Si riconosce poco a poco in lui il religioso. Ma rovesciando tutto sul suo passaggio, ecco lo stesso religioso entrare tenendo in mano la corazza con cui prima giocava cosí freneticamente. In questo istante tutte le coppie si immobilizzano, la donna dai capelli bianchi e l'ufficiale vengono riassorbiti dall'aria e quella stessa donna riappare all'altro capo della sala nell'arco di una porta che si sta aprendo.

Questa apparizione sembra rendere pazzo di terrore il religioso. Lascia cadere la corazza che rompendosi getta una fiammata gigantesca. Poi come se fosse preso da un imprevisto senso di pudore, fa il gesto di ricondurre a sè gli abiti. Man mano che riprende le parti del suo abito per portarle sulle coscie si direbbe che queste parti s'allungano, e formano un immenso cammino di notte. Il religioso e la donna corrono perdutamente nella notte. Questa corsa è interrotta da successive apparizioni della donna in diversi atteggiamenti: ora con una guancia gonfia, enorme, ora tirando fuori una lingua che si allunga all'infinito e alla quale il religioso si afferra come ad una corda. Di tanto in tanto il petto è terribilmente rigonfio.

Alla fine della corsa si vede il religioso sboccare in un corridoio e la donna dietro a lui che nuota in una specie di cielo.

Improvvisamente una porta tutta bardata di ferro. La porta si apre sotto una invisibile spinta e si vede il religioso che cammina all'indietro e che chiama davanti a sé qualcuno che non vede. Entra in una grande sala. In questa sala è un'immensa ampolla di vetro. Si avvicina camminando all'indietro, chiamando sempre con un dito l'invisibile persona.

Si sente che la persona gli è vicino. Le sue mani si alzano in aria, come se chiudessero fra di loro un corpo di donna. Poi, quand'è sicuro di tenere quest'ombra, questa specie di doppio che non si vede, si getta su di lei, la strozza con espressioni d'inaudito sadismo. Si sente che introduce la testa tagliata in un boccale.

Lo si ritrova nei corridoi, l'aria disinvolta e facendo girare nelle mani una grossa chiave. Dopo questa porta, un altro corridoio; in fondo a questo corridoio una coppia nella quale ritrova sempre la stessa donna con l'ufficiale carico di decorazioni.

Comincia un inseguimento. Ma pugni da tutti i lati scuotono una porta. Il religioso, nella cabina di una nave. Si alza dal suo giaciglio, esce sul ponte della nave. Vede l'ufficiale carico di catene. Allora il religioso sembra che si raccolga a pregare, ma quando alza la testa, all'altezza dei suoi occhi, due bocche che si raggiungono gli rilevano, a lato dell'ufficiale, la presenza di una donna che prima non c'era. Il corpo della donna è sospeso orizzontalmente nell'aria.

Lo scuote un parossismo. Sembra che le dita delle sue mani cerchino un collo. Ma, tra queste dita, cieli, paesaggi fosforescenti, ed egli tutto bianco, come un fantasma passa con la sua nave sotto una volta di stalattiti.

La nave vista da molto lontano in un mare d'argento.

In primo piano la testa del religioso che dorme e respira.

Dal fondo della sua bocca semiaperta, dall'intervallo tra le sue sopracciglia, si liberano fumate scintillanti che si riuniscono tutte in un angolo dello schermo, formando come una scena di città, o paesaggi estremamente luminosi.

La testa finisce per sparire interamente, e case, paesaggi, città s'inseguono, si uniscono e si sciolgono, formano in una specie d'inaudito firmamento celesti lagune, grotte con stalattiti incandescenti e sotto quelle grotte, tra quelle nuvole, fra queste lagune si vede la sagoma della nave che passa e ripassa nera sul fondo bianco, bianca su scene di visioni che improvvisamente divengono nere.

Ma da ogni parte si aprono porte e finestre. La luce entra a fiotti nella camera. Quale camera? La camera dall'ampolla di vetro. Cameriere e massaie invadono la sala con scope e secchi, si precipitano alle finestre. Da ogni parte si pulisce con intensità, frenesia, passione. Una specie di governante rigida, tutta vestita di nero, entra con una bibbia in mano e s'installa a una finestra. Quando si può distinguere il suo viso, ci si accorge che è sempre la stessa bella donna. In un sentiero, fuori, si vede un prete che si affretta, e, piú lontano, una ragazza in abito sportivo con una racchetta da tennis. Giuoca con uno sconosciuto.

Il prete penetra in casa. Valletti escono da ogni parte e formano una fila imponente. Ma per i bisogni della pulizia si trova obbligato a spostare

l'ampolla di vetro, che è soltanto un vaso pieno d'acqua. Passa di mano in mano. A momenti sembra che vi si veda muovere una testa. La governante fa chiamare i giovani che sono in giardino; il prete è sempre là. Fra di essi si trovano ancora la donna e il religioso. Sembra che si debbano sposare. Ma in quel momento si vedono da tutti gli angoli dello schermo ammucchiarsi e apparire le visioni che passavano nel cervello del religioso dormente. Lo schermo è diviso in due dall'apparizione di un'immensa nave. La nave dispare, ma da una scala che sembra salire fino al cielo scende il religioso senza testa e nella mano un oggetto incartato. Arrivato nella sala dove tutti sono riuniti, toglie la carta ed ecco l'ampolla di vetro. L'attenzione di tutti è al colmo. Allora si china a terra e rompe l'ampolla di vetro: ne esce una testa che non è altro che la sua testa. Questa testa fa una smorfia spaventosa. La tiene in mano come un cappello. La testa è posata sopra un guscio d'ostrica. Quando avvicina la conchiglia alle sue labbra, la testa si fonde e si trasforma in una specie di liquido nerastro che assorbe chiudendo gli occhi.

La Révolte du Boucher *(La rivolta del macellaio)*

La Coquille et le Clergyman è il primo film di immagini soggettive, non colorito di *humour,* che sia stato scritto e realizzato. Prima di esso vi sono stati altri film che avevano l'*humour* per introdurre nel pensiero una rottura logica analoga, ma sempre il loro *disincatenamento* riceveva dall'*humour* la spiegazione piú chiara, come una ragione d'esistere.

La meccanica di questo genere di film, anche applicata a soggetti serî, è ricalcata su qualcosa di molto simile alla meccanica del riso. L'*humour* vi è l'elemento comune, sensibile a tutti, con il quale lo spirito ci comunica i suoi segreti.

La Coquille et le Clergyman è il primo film d'ordine soggettivo dove si sia tentato di contare su altra cosa che non il riso, e che, anche nelle sue parti comiche, non utilizzi l'*humour* come esclusivo discriminante.

La rivolta del macellaio parte da un procedimento intellettuale analogo, ma tutti gli elementi dei film precedenti non esistevano che in potenza: erotismo, crudeltà, gusto del sangue, ricerca della violenza, ossessione dell'orribile, dissoluzione dei valori morali, ipocrisia sociale, menzogne, false testimonienze, sadismo, perversità, ecc. ecc., sono impiegate qui con il massimo di leggibilità.

Si avrebbe torto di vedere, d'altronde, in questo irrompere di sentimenti *refoulés* o infami, l'unica ragione d'essere di questo soggetto. La sessualità, il *refoulement,* l'incosciente, non mi sono mai parse una spiegazione sufficiente dell'ispirazione o dello spirito. Non ho voluto che prendere data.

In quanto al film sonoro, si vedrà che questo film è sonoro nella misura che le parole pronunciate sono messe là per far risaltare le immagini. Le voci sono nello *spazio* come oggetti. E' su questo piano che si deve, se posso dire, *accettarle.*

Si ritroverà in questo film un'organizzazione della voce e dei suoni presi per sé stessi e non come la *conseguenza* fisica di un movimento o di

un atto, cioè senza concordanza con i fatti. Suoni, voci, immagini, interruzioni d'immagini, tutto ciò fa parte di uno stesso mondo oggettivo dove conta soprattutto il movimento.

E' l'occhio che, finalmente, raccoglie e sottolinea il residuo di tutti i movimenti.

Place de l'Alma, un uomo angosciato pensa che si metterà a mordere. Fa cento passi aspettando una donna che non viene.

Le due. La piazza è completamente deserta. Una vettura di macelleria arrivando a tutta velocità gira bruscamente e perde il bue. I macellai insultano l'uomo. Discendono, cominciano a caricare il bue sulle loro spalle. Il pazzo si avvicina, l'aria interessata, ma quest'aria interessata è qualcosa di cosí terribile che i macellai salgono nuovamente sulla vettura e fuggono.

Il pazzo sempre piú ossessionato entra *chez Francis*. Basterà che la sua ossessione trovi l'oggetto perché la crisi venga a scatenarsi.

Si siede. Curiosità generale. Discussione al banco. Si deve servire il pazzo? Una donna entra con una corrente d'aria, raggiunta immediatamente da un *gigolo*. Questa corrente d'aria irrita il pazzo. Oscilla tra l'odio e il desiderio. La donna si interessa al pazzo che, con aria distratta, si decide infine a mostrarle la lingua.

Il *gigolo* si alza per provocare il pazzo. Il pazzo lo considera con aria funesta, e mentre *gigolo* si avanza gli lancia un pugno in pieno viso, dicendogli senza alzare la voce: *Attenzione la tua testa al macellaio.*

In quel momento il cameriere lascia cadere il vassoio. Il rumore di tuono del vassoio fa sul pazzo un'impressione terribile. Il *gigolo* diviene piatto nelle sue mani, e mentre tutta la gente del caffè si avvicina in piedi, il pazzo improvvisamente fa un vuoto durante il quale tutto diventa fisso e si *sente* il rumore della vettura dei macellai che scivola sull'asfalto nel mattino a colpi di zoccoli di cavallo.

Poi il *rumore* del caffè riprende. Il pazzo si è riavuto. Ha davanti gli occhi la visione della vettura che cammina, finendo in un angolo dello schermo simile a quelle immagini minuscole, che si spostano nel soffitto, in una camera buia, dagli interstizi di luce delle tende. Grida guardando la gente del caffè che lo fissa con terrore animalesco: *al mattatoio!*

Subito è molto tardi.

Tutti i clienti del bar sono là, in fila, a malapena riconoscibili, sciancati, con il gozzo. Il pazzo li passa in rivista. Essi, immobili; il pazzo, tirando un braccio, sollevando una palpebra, ispezionando una bocca. Tutto il gruppo si mette in movimento, si spande sulla piazza solitaria, con strade che scompaiono nel cielo, dove non si vede piú un solo uomo.

Li si ritrova che corrono nella campagna ognuno discendendo un declino assai ripido su di un oggetto speciale.

Subito il pazzo sul marciapiede di un taxi lanciato a tutta velocità. All'interno, *gigolo* e donna giuocano a volo a piccione, incoscienti: e sulla *capote* un enorme macellaio.

Ma il pazzo guarda la donna e isola il suo petto che raggiunge un

angolo dello schermo dov'è circondata dalla punta di una grande lama triangolare che le descrive un cerchio attorno senza toccarla, come l'ago di un quadrante solare.

Poi il macellaio con il coltello in mano.

Ora una piccola donna entra *chez Francis.* Quando tutto è finito e non c'è piú nessuno. Appare un agente, e la piccola donna confessa di essere venuta ad aspettare il pazzo, ma di essere in ritardo. L'agente la conduce al posto di polizia, mentre la donnetta piange e fa i capricci.

Un istante dopo la si vede uscire dal posto di polizia correndo, e tutti gli agenti dopo di lei escono in maniche di camicia infilandosi la giac-chetta.

Si sparpagliano qua e là senza riuscire a raggiungerla e li si ritrova in gruppo che marciano al rallentatore e suonano la cornamusa con aria estatica.

Altrove seminaristi che camminano in gruppo si sparpagliano e corrono al rallentatore.

Altrove, soldati che escono da una caserma allo stesso modo.

In una strada la donnetta corre sempre e incrocia la vettura dei macellai lanciata a tutta velocità.

Il taxi con macellaio, *gigolo,* donna, pazzo, arriva davanti al mattatoio.

La vettura del macellaio arriva con grande fracasso, e il macellaio del taxi ne discende con il suo aiuto. Tutti e due scaricano con precauzione (caso mai sostenendolo con una catena montata su di un paranco) il corpo della donnetta, che vive e batte le palpebre, ma rigida come un animale squartato.

Il pazzo si precipita, ma i macellai non hanno piú tra di loro che un quarto di bue vero che portano dondolando. Il pazzo penetra nell'interno del mattatoio. Non vede che i macellai e i loro garzoni al lavoro, che staccano quarti di animali che cadono attorno a lui come rami di albero.

Nel mattatoio, nessuno. Cerca da ogni lato e da ogni parte. In città, gli agenti, i soldati, i seminaristi frugano.

Finisce per trovare la donnetta grande come una bambola e completamente irrigidita sotto un mucchio di pezzi. Ma il macellaio lo ha visto.

Diventa pazzo di rabbia.

E' triste. Si siede e si asciuga la fronte. La donna è là che ride seducente fra la carne macellata.

Il macellaio e il pazzo sono tristi. Si guardano come fossero degli auguri. Sembra che riflettano.

Ora il pazzo trema, ha paura.

Questo conciliabolo è un vero interrogatorio. La donna è là in un paniere, sanguinante, le braccia staccate, uccisa. E *gigolo* e puttanella fanno da falsi testimoni.

Un cerchio di poliziotti li circonda. Uno di essi ride e spinge il macellaio con il gomito, come per dirgli, sussurrando: *Ecco di nuovo la tua faccenda.*

Il capomacellaio assentisce con faccia scura, poi fa stendere la donna come se la dovesse squartare e improvvisamente non ne può piú, tira su

le maniche, apre la bocca mentre, ingrandita dall'altoparlante, si sente una voce che dice al suo posto parlando in una interruzione di immagini: *Ne ho abbastanza di squartare la carne senza mangiarla.*

Attorno a lui non c'è piú nessuno. Si vede in un angolo un gruppo di tori che fugge.

Allora gli portano un coperto. La donna risorta mette tavola. Brillano i cristalli. Fiori dappertutto. Giorno di nozze. In uno *smoking* un po' corto il macellaio festeggia il suo matrimonio. Due preti grandissimi lo tengono ciascuno per un braccio, mentre l'immagine gira da un blocco, lentamente, con un movimento di sogno. La donna seduta davanti alla tavola in *toilette* da sposa, con le spalle nude, freme.

Il pazzo accompagna *gigolo* e puttanella che davanti alla porta del mattatoio gli stringono la mano con compassione perché è becco.

Poi chiude il portone di ferro e se ne va spingendo davanti a sé un'immensa mandria di buoi. Nella città, la gente che era in allarme rientra a casa. Il reggimento nella caserma. Le porte del seminario si richiudono.

Antonin Artaud

NOTA. — Ad Antonin Artaud è stato dedicato un fascicolo doppio di *K-Revue de la Poésie,* n. 1-2, Parigi, giugno 1948, ricco di documenti e testimonianze, del quale *Bianco e Nero* si è valso per presentare ai propri lettori i testi sopra riportati.

Documenti

Verso un cinema sociale

Il 14 giugno 1930, al teatro del Vieux-Colombier, davanti al Groupement des Spectateurs d'Avangarde — come informa Claude Aveline in Ciné-Club — *Jean Vigo presentò il primo e unico film che fino a quella data aveva girato:* A propos de Nice, *che chiamò « point de vue documenté ». Lo fece precedere da una presentazione che esprimeva, in breve, il suo pensiero progressivo e spregiudicato sul cinema e sulla società:*

« Voi sapete che non siamo sul punto di scoprire insieme l'America. Dico ciò per indicare subito il significato esatto delle parole che vi sono state offerte in un pezzo di carta, come promessa di altre parole. Non si tratta di rivelare il cinema sociale, né tanto meno di soffocarlo in una formula, ma di sforzarsi di svegliare in voi il bisogno latente di vedere piú spesso dei buoni film (che i nostri artefici di film mi perdonino questo pleonasmo) che trattino della società e dei suoi rapporti con gli individui e le cose.

Perché, vedete, il cinema soffre piú di un vizio di pensiero che di assenza totale di pensiero. Al cinema trattiamo il nostro spirito con una raffinatezza che i cinesi riservano d'abitudine ai poro piedi. Col pretesto che il cinema è nato ieri noi ce ne serviamo infantilmente, nello stesso modo con cui un papà balbetta per farsi comprendere dal suo bimbo.

Una macchina da presa non è neppure una macchina pneumatica per fare il vuoto. Dirigersi verso il cinema sociale è consentire di svolgere una miniera di soggetti, che l'attualità consentirebbe di rinnovare di continuo. E' liberarsi di due paia di labbra che mettono tremila metri per unirsi, e quasi altrettanti per staccarsi. E' evitare la sottigliezza, troppo artistica, di un cinema puro, e la supervisione di un super-ombelico, visto sotto un angolo, ancora un altro angolo, sempre un altro angolo, un superangolo: la tecnica per la tecnica. E' dispensarsi dal conoscere se il cinema deve essere a priori muto, sonoro come una brocca vuota, parlato al 100% come i nostri riformati di guerra, a rilievo, a colori, a odori, ecc.

Perché, in altro campo, non obbligare uno scrittore a dirci se utilizzò, per scrivere il suo romanzo, una penna d'oca o una stilografica? Sono questioni da baraccone. E del resto, il cinema è retto dalle leggi dei saltimbanchi.

Dirigersi verso il cinema sociale è permettere semplicemente di dire qualcosa e di svegliare ben altri echi che le bolle d'aria di quei signori che vanno al cinema per digerire. E cosí facendo eviteremmo la sculacciata magistrale, amministrataci pubblicamente da Georges Duhamel (1) ».

A questo punto Vigo fa una lunga allusione a Chien Andalou *di Luis Buñuel, « opera capitale — dice — e dal punto di vista sociale, precisa e coraggiosa ». E cosí riprende:*

« Ma io desidererei intrattenervi su un cinema sociale piú definito, ed al quale io sono vicino: sul documentario sociale, e piú esattamente sul « *point de vue documenté* ». In questo campo, ancora da scoprire, io affermo che l'apparecchio da presa è re, o almeno presidente della Repubblica.

(1) Georges Duhamel aveva affermato che il cinema era un « divertimento da iloti ».

Non so se il risultato sarà un'opera d'arte, ma sono sicuro che sarà cinema. Cinema nel senso che nessun'altra espressione, nessun'altra scienza potrà prendere il suo posto.

Il " signore " che fà del documentario sociale è quel tipo mingherlino abbastanza per insinuarsi in un buco di serratura rumena, e capace di riprendere il principe Carol in pigiama che si alza dal letto, ammettendo che questo spettacolo sia degno d'interesse. Il " signore " che fà del documentario sociale è un buon uomo sufficientemente piccolo per appostarsi sotto lo scanno d'un *croupier,* gran dio del Casino di Monte-Carlo, ciò che, potete credermi, non è una cosa facile.

Questo documentario sociale si distingue dal documentario puro e semplice, e dalle attualità della settimana, per il punto di vista che vi difende apertamente il suo autore. Questo documentario sociale esige che si prenda posizione, perché mette i punti sugli i.

Se non impegna un artista, impegna perlomeno un uomo. L'uno val bene l'altro.

L'apparecchio da ripresa sarà puntato su ciò che deve essere considerato come un documento e che sarà interpretato, al montaggio, come documento. Ben inteso, il giuoco cosciente non può essere tollerato. Il personaggio deve essere sorpreso dall'apparecchio, se non si vuol rinunciare al valore « documento » d'un tale cinema.

E lo scopo sarà conseguito se si perviene a rivelare la ragione nascosta d'un gesto, a estrarre da una persona banale, e per caso, la sua bellezza interiore o la sua caricatura, se si perviene a rivelare lo spirito di una collettività dopo una delle sue manifestazioni puramente fisiche. E ciò, con una forza tale che ormai il mondo altre volte da noi costeggiato con indifferenza si offre a noi, suo malgrado, al di là delle sue apparenze. Questo documentario sociale dovrà *aprire gli occhi.*

A propos de Nice non è che un modesto taccuino per un cinema siffatto. In questo film, per la interpretazione di una città le cui manifestazioni sono significative, si assiste al processo di un certo mondo. Infatti, appena indicati l'atmosfera di Nizza e lo spirito della vita che ivi si conduce — e, ahimè, anche altrove — il film tende alla generalizzazione delle grossolane gioie situate sotto il segno del grottesco, della carne e della morte; e che sono gli ultimi soprassalti d'una società che dimentica sé stessa fino a darvi la nausea e farvi complice d'una soluzione rivoluzionaria ».

Jean Vigo

I libri

NAZARENO TADDEI S. J.: *Musica in fotogrammi,* estratto da « Civiltà Cattolica », Quaderno 2349, 1° maggio 1948, Roma.

Dall'articolo « Musica in Fotogrammi » di N. Taddei S. I. pubblicato sulla *Civiltà Cattolica* possiamo estrarre un buon numero di considerazioni estetiche e tecniche che aiutano validamente una critica normale del film di Walt Disney *Fantasia,* pur essendo risultato di una analisi improntata qua e là da concetti di critica corrente ai quali si è potuto arrivare attraverso le ormai numerose recensioni dello stesso film. Tuttavia vi contrastano idee e teorie assolutamente discutibili dal punto di vista cinematografico e da quello musicale. Seguendo fedelmente l'opuscolo dell'articolista citato, e tralasciando le notizie d'indole tecnica e acustica, ci fermiamo alla prima considerazione: la musica è, nel cartone animato, serva dell'immagine; dunque giustissima la distinzione tra cartone animato e *Fantasia;* ma noi la possiamo accettare solo in parte, poiché ci sembra chiaro che uno scambio dei valori « immagine e musica » non può essere che un potenziamento e un riflesso diremo « scambievole » dell'uno sull'altro. E' questione dunque di una differente impostazione teorica, non assoluta; ma in perfetto accordo con i piú elementari canoni del cinema animato, per cui bisognerà riconoscere che la musica è anche nel cartone animato un valore a carattere funzionale rispetto alla immagine e « viceversa ». I disegni ricevono dalla musica vita e espressione intima nei cartoni animati; il colore e il movimento sono, come dovrebbero essere, almeno teoricamente, il prodotto di una percezione musicale in *Fantasia.* Ma i due casi, apparentemente antitetici, hanno in sé un eguale potenziamento espressivo che è sempre il risultato di una scambievole influenza tra disegno e musica. Il punto di partenza è diverso, ma i rapporti sono gli stessi.

Passando poi alla definizione di musica pura, l'articolista si serve di espressioni che non possiamo non considerare arbitrarie. Egli scrive: « per musica pura intendiamo quella che è solo costruzione o melodica o armonia o timbrica e che perciò non rispecchia lo stato d'animo di chi l'ha ispirata ». Prescindendo dallo *erratum* della costruzione melodica, armonica e timbrica, elementi connessi a ogni specie di musica, preghiamo il lettore di osservare che proprio l'espressione di uno stato d'animo assolutamente estranea ad ogni influenza materiale ed esterna, è l'elemento caratterizzante la Musica Pura. Tuttavia tale musica deve rispecchiare una espressione umana anche se vincolata da leggi acustiche armoniche. Diremo però che tale definizione, almeno dal punto di vista storico, è

inesatta, poiché non pochi naturalisti, critici musicali e storici, definiscono col termine di Musica Pura quella musica non retta da leggi umane: quella della Natura o il gran ritmo dell'Universo (espressione naturalistica abbastanza adeguata). Conseguenza di una teoria siffatta è la distinzione tra aspetto dinamico e statico, che trasportata sul piano cinematografico deve fatalmente cadere nell'errore di determinare una eterogeneità di elementi che in realtà non esiste.

L'articolista dimentica che per analizzare una opera come *Fantasia* non può liberarsi dei canoni fondamentali del cinema né può dare in considerazioni esclusivamente musicali che devono trovarsi logicamente in contrasto con le funzioni cinematografiche di cui egli trascura i valori. Perciò, contrariamente a quanto egli scrive, l'aspetto dinamico è invece caratterizzato proprio dall'impasto di timbri o dall'accordo in musica, e anche dalla fusione o dal movimento di piú colori (chiazze e tóni in pittura). Esattamente ciò che si attribuisce all'aspetto statico della Musica Pura. I rapporti non sarebbero stati inesatti se non si fosse tenuto conto della funzionalità espressiva che la musica ha in rapporto all'opera cinematografica. In quanto ai vantaggi del cinema rispetto alla traduzione visiva d'una espressione musicale, è chiaro ch'essi sono valorizzati dai fattori tempo e spazio, ma è pur sempre il « movimento » a dare una espressione cinematográficamente compiuta, coordinandoli insieme. Esatta dunque la perfetta corrispondenza del colore nei suoi aspetti cromatici con l'elemento caratteristico della musica: il movimento nel tempo, ma non bisogna dimenticare che il cinema è essenzialmente « dinamico »; il termine « aspetto dinamico » non si riferisce adeguatamente al dinamismo cinematógrafico ma meglio al « colore musicale »; mancando però una corrispondenza tra dinamismo cinematografico e musiche (secondo la teoria del Taddei) si deve ritenere inutile anche la distinzione tra « statico » e « dinamico », essendo il « movimento » una proprietà intrinseca del cinema.

A pag. 8 dell'opuscolo in discorso si parla ancora di « aspetto statico », quando si dovrebbe parlare di « movimento », e « aspetto dinamico » nella musica. Per l'articolista il Preludio e Fuga di Bach in *re* minore ha espressione generale piuttosto uniforme, ma crediamo che confonda il carattere stilistico del lavoro bachiano con l'aspetto statico della visione corrispondente. E questo dal lato musicale. Dal lato cinematografico è evidente, poi, la contradizione secondo la quale l'articolista equivoca l'espressione pura del colore, e quindi la personalità di Walt Disney, con l'aspetto statico dell'inquadratura. In realtà, anche nelle sequenze colorate del Preludio e Fuga, v'è una serie di effetti dinamici (in cinema non si ammette la staticità) anche se Walt Disney dimostra una preferenza per alcuni effetti cromatici che possono essere definiti « statici » in sé stessi, ma non in rapporto al tutto. Ma non basta: se l'arte è espressione profonda dell'anima, dev'essere ben chiara la intensità e la potenza espressiva che scaturiscono dai blocchi sonori del Preludio. Per cui vi potranno essere accordi apparentemente statici che contengono però una spinta irresistibile d'intensità emotiva e psicologica, quindi un corrispondente dinamismo cromatico nel cinema. E' il caso, questo, del Preludio e Fuga in

re minore di Bach: torrenti di suono sollevati dal braccio del direttore inquadrato in *silhouette,* punte luminose stilizzate d'archi, movimenti e disegni non previsti dalle comuni figurazioni geometriche dell'inquadratura.

Un'altra questione importante è la coerenza di uno stile unitario nel legame espressivo del Preludio e della Fuga. E' bene stabilire subito che il senso espressivo e ispirativo pone un legame assoluto tra Preludio e Fuga, ma bisogna ricordare che il Preludio per Bach, almeno da certi punti di vista storici, non era affatto un pretesto per « introdurre », come usavano i predecessori, bensí cominciava ad essere un elemento organico parzialmente indipendente, soprattutto come elemento espressivo; non è necessario citare Chopin per dimostrare l'indipendenza assoluta di questa forma musicale. E giustamente Walt Disney ha voluto considerare, nell'apparente disparità del suo stile, il lato pienamente espressivo e ideale del Preludio e non quello formale; non ci sembra opportuno, perciò, parlare di due stili differenti, ma solo unicamente di personalità artistiche: Walt Disney da una parte, Bach dall'altra. Non è concepibile un'arte impersonale e quindi una impersonale interpretazione di essa. Non è d'altronde accettabile una critica simile, perché in tale caso vengono compromessi anche i valori di tutta intera l'opera cinematografica; e qui è doveroso ricordare, sia la premessa dello stesso Disney, sia la posizione estetica d'inizio che ha assunto tale lavoro nel quadro delle opere d'arte intese come esperimento di nuove e meravigliose possibilità.

L'interpretazione del Disney è dunque la piú consona allo spirito dell'opera, e non crediamo che gli elementi stilistici usati per il Preludio e Fuga possano servire con eguale rendimento espressivo alle altre fasi del lavoro cinematografico. Ma la causa efficiente dell'errore di valutazione da parte del Taddei è da ricercarsi nella sua stessa asserzione secondo la quale Bach o un musicista qualsiasi farebbe « un solo discorso » di un lavoro compiutamente artistico...: ciò significa ignorare i principî generatori della fraseologia musicale, negarne la sintassi e l'architettura che ne risulta. Ma forse anche l'articolista non ha saputo vedere gli infiniti raggi di luce che possono scaturire da un prisma miracoloso quale l'opera monumentale di Bach; non ha afferrato gli infiniti significati che possono assumere gli incisi del discorso musicale, ed è vano d'altronde pretendere che Walt Disney rinunzi ai lapislazzuli delle grandi arcate per avvalorare invece un senso architettonico che può aver vita « unicamente » attraverso la grafia musicale e le sonorità organistiche; a meno che non si accetti il processo inverso, di natura psicologica: quel processo di assimilazione che fa del cinema un'arte essenzialmente analitica, per cui gli incisi di Bach servono egregiamente alle inquadrature ed ai disegni di Disney piú che la linea generale. Anche per questo, prescindendo dallo stile personale di Walt Disney, non è esatto parlare di incoerenza di stile interpretativo della musica di Bach. Senza dubbio questa assenza di organicità architettonica è un difetto, ma non pregiudica tuttavia il filmico del lavoro, e non v'è che una sola giustificazione accettabile: ciò che abbiamo già detto in altre occasioni, e cioè che il cinema è movimento, dinamismo, per cui non è possibile simbolizzare staticamente un'idea, una concezione. Per la stessa ragione i due principî estetici si

equivalgono: in musica l'interpretazione avviene per sintesi, in cinema avviene per frammenti analitici. Nell'articolo ci si domanda qual'è veramente il significato di quel tronco di piramide che goffamente dondola verso un centro luminoso; non è facile rispondere, ma si ricorderà che quegli imponenti arpeggi di settima diminuita eseguiti dalle vibranti corde dei bassi e dei celli hanno un carattere conclusivo a cui contrasta mirabilmente l'interpretazione ironica di Walt Disney. La figura del tronco di piramide potrebbe far pensare a un gigantesco ponticello di contrabasso o a un masso granitico (di sonorità).

Passiamo senz'altro a un esame brevissimo dei quadri seguenti: nella « Saga della Primavera » si accusa Walt Disney di aver usato arbitrari pretesti figurativi. Si nega l'effettiva corrispondenza di ritmo e visione ad esempio nello scoppio del vulcano... effetto peraltro insostituibile e soddisfacente. La « Saga della Primavera » è di una aderenza poetica e ritmica veramente mirabile. In linea generale si accusa Walt Disney di oltrepassare i confini di una interpretazione « legittima »... Esagerazione! V'è un preciso canone estetico che pone l'assoluta universalità di principio nello sviluppo dell'aspirazione umana, e non vi possono essere confini per l'ispirazione o la « ricreazione » (interpretazione) musicale. Circoscrivere i disegni di Walt Disney secondo i concetti teorici delle opere d'arte significherebbe negare al colore le sue infinite possibilità tonali, stroncare le ispirazioni visive della fantasia, negare infine i principî vitali dell'arte. L'arte è libertà, spontaneità, fantasia, il tutto filtrato e colorato dalla personalità dell'artista. I disegnatori di Walt Disney non hanno potuto sottrarsi alle impressioni soggettive che ricevevano da un effetto acustico, per cui è quasi impossibile rintracciare quella indipendenza e idealità di rappresentazione che si trovano invece tanto facilmente attraverso il puro fenomeno musicale.

L'ultimo quadro del film, « Ave Maria », sarebbe secondo l'articolo in questione il modello migliore di creazione per la sua inconsistenza di immagini e per altri fattori la cui natura è piú impressionistica che reale. Crediamo sinceramente che l'unico elemento veramente efficace, ad una valutazione estetica di questo ultimo quadro, sia il contrasto tematico reso evidente dall'infernale volteggiare di anime nella « Notte sul Monte Calvo » ed alla calma paradisiaca delle anime pure che segue. Ma considerato a sé, il quadro ultimo non può avere un carattere espressivo notevole, poiché mancando l'elemento ritmico e l'effettiva sincronizzazione di ritmo e colori, viene a mancare l'elemento indispensabile a Walt Disney per l'estrinsecazione della sua sensibilità ideale.

In quanto alla premessa di Walt Disney egli non fa altro che confessare ciò che i piú grandi artisti hanno tacitamente espresso con i loro capolavori; tutte le opere d'arte sono vere avventure attraverso il pensiero e la fantasia. Senza dubbio in questa nuova forma di spettacolo i problemi cinematografici vanno impostati ben differentemente dai soliti del cinema comune; gli effetti espressivi esigono una nuova serie di applicazioni tecniche. Nuove esigenze (scrive giustamente il Taddei) vanno rispettate.

Giustissima l'osservazione contenuta nella conclusione dell'articolo in

merito a elementi comuni ad ambedue le forme ed espressioni artistiche: la forma visiva e la forma musicale. Vi si parla di movimenti ascendenti e discendenti, di zone di luce e di ombra, ecc. Tali effetti visivi, purtroppo, non hanno trovato sempre un impiego potenziato da una adeguata giustificazione musicale, e ciò è dovuto a quell'elemento spettacolare che si inserisce come una piaga nell'espressione filmica; ovvero quelle esigenze cinematografiche spettacolari e economiche per cui non è possibile fare unicamente dell'arte pura, ma è indispensabile fare sopratutto del « cinema » in rapporto al gusto corrente e « poliedrico » del pubblico indiscriminato.

Sergio Militello

Cine Annuario 1948 - Annuario generale della cinematografia italiana, redatto da ACHILLE VALIGNANI, Editori Fratelli Palombi, Roma.

E' il primo e massiccio annuario del dopoguerra, stampato in ben 464 pagine, che dà un quadro completo dello stato attuale della cinematografia in Italia. Vi figurano tutti gli enti e le associazioni, dalla Direzione Generale dello Spettacolo ai Sindacati, dal Credito alle Cineteche, ai Centri, ai Circoli del Cinema, coi nomi dei dirigenti e rappresentanti. Alla produzione è dedicata una parte di 46 pagine con le Case e i film prodotti dal 1942 al 1948. Seguono la legislazione cinematografica e le varie disposizioni che riguardano il cinema, quindi i contratti di lavoro, gli accordi salariali, l'elenco del personale artistico e tecnico, i dati riguardanti il noleggio, la stampa tecnica, le industrie accessorie, il formato ridotto.

In appendice figurano i titoli dei film premiati ai Festival di Bruxelles, Locarno, Cannes, Venezia nel 1947, e tabelle di paghe, prontuari di diritti erariali. Come si arguisce da questa elencazione, un lavoro ampio, serio, ricchissimo di nozioni per chiunque si occupi di cinema, da qualunque punto di vista.

Sarebbe giovata, a questo ponderoso volume, una piú accorta impaginazione per la ricerca e il ritrovamento rapido delle varie notizie e nomi e indirizzi, disseminati in capitoli talmente carichi e complessi da rendere a volte difficile il rapido rintraccio di un dato da parte del consultatore frettoloso. In ogni caso, un'opera utile e coscenziosamente condotta, anche se richieda fin dal momento della sua uscita numerosi aggiornamenti, fra cui taluni riguardanti *Bianco e Nero* e il C.S.C.

I film

Canon City

(Ultima tappa per gli assassini) - *origine:* U. S. A. - *Produzione:* Eagle Lion Films - Bryan Foy - *Distribuzione:* E.N.I.C. - *Produttore:* Robert T. Kane - *Scenario e regía di* Crane Wilbur - *attori:* Scott Brady (Sherbondy), Jeff Corey (Schwartzmiller), Whit Bissel (Heilman), Stanley Clements (New), Charles Russel (Tolley), De Forest Kelley (Smalley), Ralph Byrd (Officer Gray), Mabel Paige (Mrs. Oliver), Esther Sommers (Mrs. Higgins), Warden Roy Best (sé stesso), Alfred Linder (La Vergne), Richard Irving (Hernandez *), Robert Bice (Turley *), Henry Brandon (Freeman), James Magill (Hathaway), Ray Bennett (Johnson *), Robert Kellard (W. R. Williams), Raymond Bond (Mr. Oliver), John Doucette (George Bauer), Eve Marsh (Mrs. George Bauer), Lynn Milland (una ragazza).

Non si può davvero dire che il cinema americano ignori per intero un problema di rinovamento. Il *western,* che era film dell'aria aperta e delle difficoltà e lotte che si svolgevano alla luce del sole, senza problemi che non fossero che di fierezza, di bravura, di onore, di virtù contro furore, si è trasformato oggi in sociale e psicologico, dopo che registi come Ford hanno esperito vari tentativi, talvolta anche falliti come *La piú grande avventura* (che voleva portare l'*humour* nell'epopea dei pionieri). E *Il fiume rosso,* battendo la via che il film di *gangsters* aveva preso con *Scarface* (confrontate i personaggi raffigurati rispettivamente da Paul Muni e John Wayne, e dai loro luogotenenti George Raft e Montgomery Clift) ha arricchito di colpo le avventure della prateria di nuovi significati; cosí pure *Notte senza fine* ha innestato il genere psicologico nel *western;* e nuovi accenti sociali hanno posto *The Ox-Bow Incident* e *Massacro di Fort Apache.* L'affermazione che « il bestiame è anche nostro », come avviene in *Fiume rosso,* non è un motivo di piú per avvalorare il contrasto fra capo e mandriani, ma squilla la sveglia del nuovo *western,* e la morte dell'antico. *Duello al sole,* basato come *Notte senza fine* su un duello all'aria aperta (e infatti entrambi son tratti da racconti di Bush Niven) è pure un segno di questa ricerca, che i produttori conducono, in tal caso, con maggiore profusione di dollari: se il film non perviene a un clima d'arte semplificata e misurata è perché incespica nei suoi stessi mezzi: colore, masse, grandiosità spettacolare, che lo portano verso De Mille; uno stile, cioè, cui proprio per amore di progresso interno, non esterno, il cinema americano dovrebbe, a suo luogo, rinunciare.

La commedia americana — ci si perdoni la lunga premessa, che purtuttavia è il tentativo di porre a fuoco un problema oggi a lungo discusso dalla critica cinematografica — rivela anch'essa gli stessi fenomeni. Se nel *western* il rinnovamento è piú facile, perché si basa su motivi nazionali — le vicende dei

(*) In calce al *cast* diffuso dalla produttrice si legge che « gli evasi Turley e Klinger furono uccisi durante la cattura. Trujillo si suicidò. Fu ottenuto il permesso di usare, nel film, il nome di Turley; non quelli di Klinger e Trujillo che nel film si chiamano Johnson e Hernandez. Tutti gli altri forzati che figurano in *Canon City* sono menzionati secondo i loro nomi attuali, essendo stato ottenuto il consenso dagli stessi, tuttora detenuti nel Colorado State Penitentiary, in Canon City ».

(Vedi due foto del film nelle tavole fuori testo).

pionieri — che ormai nel cuore del popolo sono mito, qui il film statunitense è assai lontano dal pervenire ad un risultato concreto.

Alcuni film a commedia, che ricordiamo piú come un documento di costume che per effettivo valore, denunciano nondimeno uno spirito che merita di essere sottolineato: la conquista di certi valori e risultati pratici della vita quotidiana, non piú con la disinvoltura, con l'astuzia, col danaro, con la abilità della « voce », o dei « piedi », o di una qualsiasi « arte », ma col « cuore ». Ecco come in questi film si cerca di raggiungere la *Casa dei nostri sogni,* o di non tradire una specie di benedizione casalinga, un bruco che balla, *L'ottava meraviglia*: esso potrebbe diventare, per i fortunati proprietari, una grossa fonte di lucro, un « affare » in quanto « fenomeno »; ma si trasforma in farfalla e vola via, e non fà acquistare ai suoi padroni che taluni « valori spirituali », non il danaro. Cosí *Il buon samaritano* non pensa che alla sua anima aiutando le persone anziane a salire in autobus. Qui ci troviamo senza alcun dubbio in una qual certa interpretazione della battuta di Samuel Goldwin: « Siamo troppo ricchi », e nel tentativo di rifiutare questa ricchezza per qualche altra cosa. Ma tali film non sono da noi ricordati che come intenzioni. Ne abbiamo compreso lo spirito che li anima: ora ci aspettiamo qualcosa di piú. Essi ci dicono che la commedia Lubitsch è morta, che quella di Capra è forse in crisi: dietro ad esse avanza quella di Preston Sturges: il quale ha posto il suo problema di rinnovamento — e la sua poetica ridotta a polemica — nei *Dimenticati;* e l'ha a suo modo risolto.

C'è poi un terzo e forse piú interessante genere: ne han già parlato in questa stessa rivista Mida, Quaglietti e Jacchia (n. 2 e 3, 1949). E' il genere del film realista (ce ne sono anche altri, ma preferiamo fermare qui la nostra indagine), che ha fatto scrivere uno accanto all'altro i nomi di Dmytrik, De Rochemont e Kazan, Hellinger e Dassin, Hathaway, Wyler, Hawks. Nomi non sempre fedeli allo stesso schema, tanto che classificazioni consimili son soggette di continuo a revisione e commento. Forse è il critico che per sua comodità raggruppa questo e quel cineautore: poi avviene che Kazan dirige *Mare d'erba.* Allora il critico che crede nella propria coerenza (ma forse non si tratta che di capire quella altrui) è costretto a rimangiarsi ciò che ha detto o a lanciare qualcosa come l'accusa di « traditore ». Scherzi di questi tempi.

Il cinema realista americano non è nato oggi, perché ogni volta che vi si associano, com'è doveroso, *Scarface* e *Strada sbarrata,* non bisogna dimenticare che datano dal 1930 e dal 1937. Esso tenta di formarsi, di costituirsi come scuola, accettando la lezione — che risale già a varî anni — di Wyler o Hawks, e studiando non meno attentamente i piú recenti film di De Sica e Rossellini. Cerca anche, come un'idea fissa, i luoghi « dove i fatti sono veramente accaduti », le persone che sono realmente esistite, i nomi e gli avvenimenti della cronaca, le pratiche, le lettere, i documenti contenuti negli inserti e negli schedari della polizia giudiziaria. E' un cinema, inoltre, che come accade in molti altri *western* e commedie, nei *thrilling* e nei film d'avventure (possiamo qui allineare *Fiume rosso,* e *Città nuda,* e *Tesoro della Sierra Madre*) non si cura piú neppure della « donna »: ciò che prova quanto grande sia il sacrificio fatto al proprio gusto e alle proprie idee da parte dei produttori di Hollywood, che non fanno piú delle « stelle » la loro principale preoccupazione.

Le belle donne non solo non sono piú importanti in quanto elementi determinanti l'intreccio di una storia d'amore, ma anzi, come nel violento *Canon City,* vorrebbero addirittura creare la loro propria epopea di coraggio civico e umano.

Canon City, che viene presentato in questi giorni col titolo *Ultima tappa per gli assassini,* è la storia della fuga di dodici forzati avvenuta il 30 dicembre 1947. Sia nel titolo d'origine, sia nel finale a inseguimento in cui uno degli evasi tende a salire verso l'alto, nella cava, verso il ponte sospeso, si richiama apertamente a *Naked City.* Documentatissimo sulla reale personalità dei dodici evasi che atterriscono la popolazione di Canon; girato sui luoghi dove avvenne la fuga e la cattura; ricostruito attraverso le testimonianze, le fotografie, le persone (con attori detenuti, e guardie, ivi compreso lo stesso direttore carcerario), è la piú solerte cronaca nera che sia stata portata sullo schermo, scritta senza aggiunte romanzesche, senza qualche tentativo di inserire alcunché di notoria-

mente piacevole al pubblico. La « violenza bruta », l'« assassinio », la fiera « nudità » degli eventi, vi fanno mostra con un certo clamore che vi costringe a voltare e a fermare: sono gli elementi stessi che fanno ricordare agli spettatori *La forza bruta, Città nuda* o *I gangsters;* e sono quei termini, anche, che compongono i titoli dello stesso genere di film.

Nell'intento di ripetere i fatti nella forma stessa in cui avvennero, talvolta questi film soffrono di « risultato estetico » (poichè in arte il vero è sempre piú vero, o meno vero, del vero: mai è uguale al vero); ne acquista, però, l'impressione immediata che si riporta dalla successione delle immagini viste, e soprattutto non tradisce il documento umano e sociale. Lo spettatore potrà dire: nel realismo di *Vivere in pace* o di *Ladri di biciclette* prevale, nonostante tutto, la *dolcezza.* In questo realismo americano prevale la *brutalità.* Ad ogni film, ad ogni corrente di film, è possibile dare, come ad ogni espressione umana, un nome in astratto.

Per il lavoro coraggioso iniziato dai De Rochemont e Hellinger, e dai loro registi, (cui può allinearsi anche il nome di Wilbur, regista e soggettista dei propri film), oggi il produttore americano sembra acceso da una singolare aspirazione all'attualità e alla realtà. Esso sposta le sue macchine da presa dagli « studi » ai penitenziari, ai fiumi, alle sierre, alle gole, ai ponti sospesi. Manda anche i suoi tecnici e attori all'estero. Questa è proprio una « ripulitura del reale », nei modi come la possono fare gli americani. L'avevano, a suo tempo, compiuta i britannici coi loro documentari del lavoro, i sovietici ai tempi di Eisenstein, gli italiani col realismo del dopoguerra. Gli americani la compiono mandando Ingrid Bergman allo Stromboli, o in patria tornando ai film di violenza: *Naked City* e *Canon City* ne sono gli ultimi esempi.

Il fiume rosso

(*Red River*) - *produzione*: Howard Hawks-United Artists, 1948 - *distribubione*: E.N.I.C. - *regia di* Howard Hawks - *soggetto di* Borden Chase *basato sul racconto* The Chisholm Trail - *sceneggiatura di* Borden Chase *e* Charles Schnee - *musica di* Dimitri Tiomkin - *attori*: John Wayne (Thomas Donson) - Montgomery Clift (Matthew Garth) - Walter Brennar (Groot) Joanne Dru (Tess Millay), Coleen Gray (Fen), Noah Beery jr. (Buster), Harry Carey jr. (Melville), Paul Fix.

Un altro *western* di Howard Hawks, dove riesce al regista raggiungere felicemente quel livello di alta emotività spettacolare che era il traguardo, nondimeno, di ogni sua precedente fatica, ed è indubbiamente anche il piú chiaro impulso ed il limite di ogni sua pretensione.

Questo film ci giunge, come tanti altri, già carico di riconoscimenti, riscossi nella sua terra d'origine, e non tutti meritati, sebbene sia facile capire perché se li è aggiudicati. L'esperienza, basata sulla diagnosi di precedenti successi, ci insegna ad esempio che basta a volte un viso nuovo, o meglio la « rivelazione » di un nuovo attore, per addensare sul film che lo contiene una copia di simpatie infinitamente maggiore. Il fenomeno è, all'infuori di considerazioni d'ordine utilitario, tutt'altro che lusinghiero, specie se riaddotto al peso specifico della regía, ma esiste e consiste, e neanche c'è troppo da stupirsi se in America esso sfugge, spesso, persino alla volontà ed alla capacità di discriminazione della critica « avveduta » di settore.

Si pensi soltanto quanto giovò la presenza del « nuovo » Burt Lancaster a *The Killers (I gangsters)* ch'è tuttavia di Siodmack — se se ne toglie la terza, impeccabile sequenza iniziale — non certo l'opera piú rettilinea e stringata. Qui la « rivelazione » è Montgomery Clift, un giovane viso il cui gioco espressivo ha ancora quel tanto di non limato che concorre a tramutarlo da genuino in perentorio, addirittura; benché questa sia in effetti la sua seconda apparizione sugli schermi, è qui — la prima essendo risultata piuttosto fuggevole — ch'egli usufruisce appaieno di tutti i vantaggi di un debutto in piena regola. Tanto è vero che al suo fianco è passata in sottordine, per tre quarti del pubblico e di certa critica solo apparentemente autonoma, l'interpretazione di John Wayne, ch'è pure quella del protagonista assoluto ed una delle piú rilevate e pregnanti, non soltanto nella carriera di questo eccellente attore.

Il fiume rosso è un ennesimo film la cui

banda sonora rinserra la *voce del narratore*. La metà o quasi della piú prestigiosa — almeno intenzionalmente — produzione d'oltreatlantico ricorre da anni ormai a questo ch'è pure per il cinema uno spurio espediente; piú spurio che non sul teatro od alla radio, dove nondimeno ha già ingenerato una emendante stanchezza. La *voce che racconta* cominciò la sua particolare fortuna sullo schermo allorché vi si fecero frequenti le « narrazioni a ritroso » ed ora si tenta di mantenervela con esagerata compiacenza anche nella narrazione diretta che ancor meno la giustifica, quando non venga usata per variare la prospettiva del racconto in rapporto ad un dato personaggio, massimamente se occorre ingigantirne la figura. In questo caso la *voce che racconta* appartiene o allo stesso protagonista od al suo diretto antagonista (e gli esempi, assai frequenti, son di pronto ausilio nella memoria di tutti). A volte invece la *voce che racconta* permane anonima, non andando aggiudicata ad alcun personaggio riconoscibile della vicenda vera e propria; e altre volte acquista addirittura il valore a sé stante di un preciso impegno tematico, un *assunto editoriale,* com'è il caso de *La città nuda*, ove la personalità del produttore si è guadagnata un'importanza ed un lustro di primissimo piano proprio in virtú di quell'espediente che avvia, assolve e risolve il discorso sulla grande città.

Ne *Il fiume rosso* la *voce* non appartiene né al protagonista (Wayne) né all'antagonista (Clift), bensí ad un terzo personaggio (Brennen) ch'è figura collaterale anche per lo schema ed il gusto usuale con cui è caratterizzata, e tale rimane sino in fondo. Indubbiamente del protagonista si avrebbe avuto un maggior rilievo se il programmatico falsamento di prospettiva a tutto suo vantaggio fosse sortito ancora una volta mercé l'assegnazione della *voce* al suo immediato oppositore e successore nella scala dei valori drammatici preponderanti (Clift.).

Che ciò non sia stato fatto giova innegabilmente a non creare uno stretto rapporto di subordinazione per il personaggio affidato al piú agevolmente sfruttabile volto nuovo, ma nega alla *voce,* definitivamente, ogni possibile giustificazione. Provando infatti a rivisionare mentalmente l'intero film senza l'intromissione della *voce-ricordo* abbinata a Brennen ci si convince che *tutto quanto serve alla resa normale del racconto è nel racconto per inquadrature stesse* e che nessuna alterazione prospettica produce quell'accorgimento; dunque assolutamente sterile. E neanche la funzione di allacciamento fra una sequenza e l'altra ch'essa esplica è necessaria, risultando ogni ulteriore progressione del racconto chiara e ben ordinata nel tempo.

Queste considerazioni hanno condotto digià il discorso critico su un tono di equa, nient'affatto esorbitante valutazione, quale si conviene ad un'opera di certo non eccezionale, ma che si merita comunque il successo che riscuote, se non altro perché a quel successo ha mirato, come accade sempre ad Hawks, con scoperto intendimento. Se si toglie quell'ingombrante sovrappiú dell'innesto non raggiunto della *voce,* e si detrae dal computo altresí il vantaggio a sé stante derivante al film dall'attore nuovo, rimangono tuttavia al suo attivo i requisiti di una ricca formula spettacolare, abilmente condotta e sfruttata sino in fondo. Certi aspetti di questa formula, certi ritorni tematici (il giovane mandriano che vien ripreso mentre sogna ed agogna il domani migliore, e dunque dovrà poco dopo morire) sono riconoscibili lontano un miglio, ma si fanno accettare ancora una volta; ed altrove il film trova persino una sua ricordabile fisionomia, soprattutto in quel persistere entro le inquadrature del fiume, del mare di bufali in esodo, materiale di fondo di cui mai si perde la coscienza e spesso dilaga, tutto sommerge: motivo drammatico che dona al racconto la sua esemplare unità. E su quel fondo a volte quieto ed a volte burrascoso la vicenda degli uomini tocca a varie riprese, su ben avviati crescendi, le punte tensionali piú alte. La figura del proprietario e conduttore della mandria in favolosa migrazione da un capo all'altro del West trae gran risalto dalla sobria umanità con cui sono abbordati e risolti i suoi tratti piú disumani, e Wayne collabora non poco ad accentuare i piú belli effetti con la scarna effettistica della sua recitazione, inserito a contrasto in episodi, invece, di una esasperata drammaticità.

Per quanto riguarda Clift, non vorremmo che le nostre parole sulla sua vantaggiosa condizione di esordiente suonassero indirettamente come disconoscimento delle sue reali possibilità e qualità di interprete già acquisite e che vi-

ceversa hanno qui piú di una eccellente occasione per dimostrarsi. Assai limitato è il contributo interpretativo, per la parte muliebre, di Joanne Dru: per ora un puntar deciso sui caratteri volitivi del volto (si pensa alla Hepburn) e niente piú.

g. f. l.

Alba fatale

(The Ox-Bow Incident) - Orig.: U.S.A, 1943 - *Produzione e distribuzione:* Twentieth Century Fox - *Regia:* William A. Wellman - *Sceneggiatura di* Lamar Trotti, *basata sul romanzo omonimo di* Walter Van Tilburg Clark - *Fotografia:* Arthur Miller - *Musica:* Alfred Newman - *Attori:* Henry Fonda, Dana Andrews, Mary Beth Hugues, Anthony Quinn, William Eythe, Jane Darwell, Harry Davenport, Frank Conroy.

E' interessante notare come i noleggiatori italiani di film, quando si tratta di sfruttare e distribuire talune delle poche opere significative realizzate in America negli ultimi anni, abbiano finora dimostrato una noncuranza e una trascuratezza tutt'altro che tranquillizzanti, e piú deleterie di quelle riscontrate nei noleggiatori di altri paesi europei: della Francia, per esempio. Alla luce di tali caratteristiche affatto invidiabili, si spiega perché alcuni ottimi film americani, sopratutto rintracciabili fra quelli prodotti durante il massimo sviluppo del recente conflitto (1940-1944), non sono stati doppiati nel nostro Paese o, se per avventura sono giunti al normale giro di distribuzione, vengono messi in circolazione con un deficiente accompagnamento pubblicitario e incontrano di conseguenza la quasi generale disattenzione dei pubblici. Questa sorte, per citare alcuni esempi è toccata ai fordiani *Furore* e *La via del tabacco* (1941), a *Five Graves to Cairo* di Billy Wilder e a *Mission to Moscow* di Michael Curtiz (1943), nessuno dei quali è stato proiettato in Italia; al film « western » di William Wellman *The Ox-Bow Incident* (1943), ad *Anime ferite* di Edward Dmytryk, a *Forzati della gloria (The Story of G.I. Joe)* del medesimo Wellman (1945), che pur essendo stati presentati al pubblico delle nostre città, sono rimasti in programmazione per pochi giorni, in condizioni di evidente inferiorità pubblicitaria nei confronti di altre pellicole ritenute maggiormente commerciabili, e poi sono scomparsi dalla circolazione.

The Ox-Bow Incident (conosciuto in Inghilterra col titolo di *Strange Incident,* in Francia con quello analogo di *Etrange Incident)* ha incontrato in Italia una sorte non troppo allegra: proiettato in alcuni centri di provincia col titolo di *Alba fatale* (!), lanciato con povertà di mezzi e quindi scarsamente atteso e ancor meno richiesto dalla maggioranza degli spettatori, esso ha ottenuto un mediocre successo di pubblico e d'incassi e ora, handicappato dal pollice verso del pubblico « minore », attende che qualche noleggiatore compiacente corri l'alea di proiettarlo nelle grandi città. Francamente, *Alba fatale* — preferiamo chiamarlo col titolo originale, *The Ox-Bow Incident* — non meritava tale sorte.

Il suo regista, William A. Wellman, autore di numerosi film commerciali, aveva in precedenza diretto alcune opere abbastanza interessanti: il film di gangster *Public Enemy,* nel 1931; *Wild Boys of the Road* (1933) ispirato a *Verso la vita* di Ekk; e i satirici *A Star is Born* e *Nothing Sacred,* entrambi del 1937. Dopo *Ox-Bow Incident,* che è del 1943, Wellman realizza *The Story of G.I. Joe,* un film che dipinge con sobrietà la vita dei fanti americani durante il recente conflitto, e il politico-scandalistico *The Iron Curtain (Il sipario di ferro),* del 1948. Ma sopratutto con *Ox-Bow Incident* ci dà la misura delle sue possibilità.

The Ox-Bow Incident, pur appartenendo al genere « western », e pur potendosi definire un ottimo film sul west, si distacca decisamente dal modello classico rappresentato dalla trilogia del west di John Ford *(Ombre rosse, Sfida infernale* e *Fort Apachè).* Infatti, mentre i film di Ford, pur senza trascurare le introspezioni psicologiche, s'imperniano essenzialmente sull'azione e sul movimento, il film di Wellman pone in secondo piano l'impostazione della parte « dinamica » del racconto, conseguentemente tralasciando di sviluppare la vicenda in episodi secondari o paralleli e segue, con linearità essenziale, un unico filone narrativo, approfondendo la psicologia e la tipologia dei personaggi. Ciò risulta evidente, in primo luogo, dalla trama del film: in un villaggio del west, si sparge la voce che un allevatore di bestiame è stato derubato e assassinato; l'indignazio-

ne dei contadini è al colmo, si organizza una caccia ai colpevoli, cui prendono parte tutti gli abitanti validi. Dopo alcune ore di vane ricerche, il gruppo s'imbatte in tre viaggiatori: si organizza « in loco » un sommario processo, durante il quale risulta evidente da un lato l'innocenza dei tre, dall'altra la mancanza di prove da parte dei giustizieri; nonostante l'invito alla calma e alla legalità di alcuni benemeriti cittadini, che però si trovano in minoranza, i tre vengono impiccati a un gigantesco albero che sorge nelle vicinanze. Al loro ritorno al villaggio, i contadini apprendono che il presunto omicidio era il parto di fantasia ammalata, e si trovano di fronte alla propria coscienza e alle legittime furie dello sceriffo.

The Ox-Bow Incident, dunque, è la storia di un processo rustico e di un linciaggio semilegalizzato: è un film accorato, pessimistico, progressista nell'impostazione del soggetto — un'impostazione, peraltro, che non arriva ad assumere consistenza polemica e sociologica, perché affronta il problema posto (i giudizi illegali e sommari, quindi in senso lato di linciaggio) su un piano sostanzialmente individualistico. Ne segue che il film, piú che un'opera conseguente e convincente, contro il linciaggio, risulta un'analisi delle reazioni *individuali* al problema trattato. Ugualmente però Wellman è sincero ed anticonformista: ugualmente il suo è un grido contro il linciaggio che penetra nell'animo dello spettatore. Si è già detto della mancanza d'azione — che però non è mai *staticità* — del film, e del fatto che esso si basi su un unico episodio: ne risulta che la psicologia dei personaggi deve necessariamente poggiare su un ristretto numero di fatti, e trarre vigore soltanto da quei particolari che, anche se poco significativi su un piano generale di tipizzazione, assurgono a un notevole valore umano e psicologico se visti in funzione diretta del processo: cosí, il temperamento e la mentalità di un ex ufficiale schiavista, divenuto possidente di terreni, sono resi con schematica evidenza con un solo particolare, che altrove poteva avere scarsa importanza: il vecchio, per l'occasione, rispolvera la sua vecchia uniforme e la indossa con militaresca alterigia, rivelandosi poi uno dei piú spietati nel richiedere l'impiccagione. Quello che egli sia, faccia o rappresenti nel « mondo » del villaggio e i suoi rapporti con gli altri abitanti non interessano il regista (quanto diversa sarebbe stata l'introspezione di un John Ford, in analogo personaggio: piú ampia, basata su un maggior numero di fatti, vista attraverso il prisma della vita in comune con le altre figure del racconto). E ancora: il personaggio di uno dei tre condannati (il piú giovane) è visto unicamente in funzione del suo attaccamento alla vita e dell'amore accennato per la moglie e i figli: bastano queste reazioni a Wellman, per caratterizzare la sostanziale onestà del personaggio: che poi nella vita di tutti i giorni egli possa anche essere un poco di buono, questo non ha importanza agli effetti della narrazione.

Accanto a questa cura per le psicologie — anzi proprio in virtú d'essa — il film raggiunge un vigore e una nitidezza di ritmo notevoli. Dalle sequenze iniziali, che illustrano brevemente la vita del villaggio prima dell'inizio della caccia allucinante, a quelle fondamentali del processo e dell'impiccagione, non v'è soluzione di continuità, non un solo episodio o una sola scena che stornino l'attenzione dello spettatore da quanto inesorabilmente si va preparando. In questo senso è particolarmente efficace l'uso della colonna sonora, colle sue pause di silenzio assai significative (nella scena finale del giudizio), colla cadenza incalzante delle parole smorzate pronunciate dai protagonisti, col sapiente intercalare, pochi momenti prima dell'impiccagione, delle note romantiche di *My Darling Clementine,* canzone tipica del Far West; nonché il plastico sfruttamento, in funzione drammatica, del gigantesco, scheletrico albero cui i tre vengono appesi.

Dana Andrews è il giovane condannato di cui si diceva; la sua interpretazione dà un alito di umanità e di attendibilità al personaggio. Henry Fonda incarna uno dei « giudici »: uno di quelli che dopo alcune esitazioni si oppongono al linciaggio. Il suo è il personaggio umanamente piú positivo, di conseguenza il piú simpatico; che sia un personaggio positivo risulta, sopratutto, dal suo atteggiamento a linciaggio ultimato. Egli non si limita, come fanno gli altri, ad associarsi al rimorso e al dolore della collettività: accorrerà invece dalla moglie del condannato giovane, provvederà al sostentamento della donna e dei bambini. E' del resto, questa, l'unica nota di ottimismo, dopo tanto — e cosí fortemente cantato — pessimismo.

t. g.

Fabiola

Origine: Italia, 1949 - *produzione*: Universalia-Salvo D'Angelo - *regia di* Alessandro Blasetti - *soggetto basato sul romanzo di* Wiseman *ridotto e sceneggiato da* Alessandro Blasetti, Mario Chiari, Diego Fabbri, Jean George Auriol, e molti altri - *fotografia di* Mario Craveri - *scenografia di* Arnaldo Foschini *e* Aldo Tomassini - *costumi di* Veniero Colasanti - *musica di* Enzo Masetti - *attori*: Michèle Morgan (Fabiola), Michel Simon (Fabio), Louis Salou (Fulvio), Henry Vidal (Rhual), Gino Cervi (Torquato), Elisa Cegani (Sira), Massimo Girotti (Sebastiano), Carlo Ninchi (Galba), Paolo Stoppa (Manlio), Sergio Tofano (Fausto).

Due sono i film di maggior pretesa che l'Italia ha prodotto nell'ultimo biennio: *La terra trema* e *Fabiola*. A chi li ha visti entrambi non sarà sfuggito che anche il nostro paese potrebbe aspirare, oggi, ad entrare in un ciclo di grande produzione, se non con la stessa attrezzatura commerciale, ad esempio, della Gran Bretagna, che si basa su concrete premesse di respiro imperiale — basta ricordare l'organizzazione Ranck — perlomeno con ambizioni e possibilità artistiche non meno fondate. Ma a questi due film cosí dotati, e pervasi di dignità — quello di Visconti divenendo spettacolo attraverso i preziosi valori figurativi, che sfruttano al massimo la terra e il mare e gli uomini e le reti di Acitrezza, con un periodo lirico arioso e rotondo, che porta la storia dei pescatori del « Ciclope » a canto; quello di Blasetti trasformando, a momenti, in stanze da poema cavalleresco una materia tenacemente e senza risparmio accumulata — a questi due film, dico, si potrebbe fare accusa di una stessa incompletezza, nonostante il molto materiale girato. Viene a mancare a *La terra trema* e a *Fabiola*, a piú riprese, l'ausilio della sceneggiatura, tanto che nel film di Visconti, così a lungo e minuziosamente descritto, si cerca e non si trova ancora qualcosa; mentre in *Fabiola* è proprio la storia dei due protagonisti, Rhual e la figlia di Fabio, che non si mantiene nei limiti della credibilità psicologica e della giustificazione artistica.

A Visconti la sceneggiatura è mancata consapevolmente: infatti non ha inteso che girare sul posto, ispirarsi di fronte al vero come un Eisenstein: il quale usa porsi diversamente, con maggiore profondità, i problemi di composizione, basta leggere il suo *Film Sense*. Blasetti ha avuto, come è noto, una vera schiera di sceneggiatori, e i nomi di coloro che figurano nei titoli di testa di *Fabiola* pare che non siano altro che la esigua rappresentanza di una piú larga responsabilità. Chi ne ha sofferto, nel film di Blasetti, è questo giovane guerriero barbaro, povero di comunicazioni profonde, e forse un pò di colpa ne ha per natura il Vidal, che raggiunge efficacia espressiva soltanto quando si misura agilmente con i gladiatori. Visto da vicino, Rhual non è persuasivo quanto Girotti, che compone un misurato Sebastiano. Né la Morgan, lontana da quella enigmaticità cui l'aveva portata Carné in *Quai des brumes*, contribuisce a costruire, plasmare, chiarire la figura della protagonista. E l'incontro sulla spiaggia di Rhual con la bella pagana è uno dei momenti piú deboli del film: Rhual agisce a scatti nervosi. Michèle Morgan soffre col suo corpo in contorcimento piú di angoscie personali che di quelle assegnatele dalla parte. Vidal non gestisce, ma — nel preparare bambinescamente un cuscino di sabbia — gesticola. La Morgan pare assorta non dietro ai fantasmi del film, ma dietro ai propri. La sua recitazione è senza forzature e, direi, indifferente: un equivalente femminile — piú aristocratico e altezzoso, meno corrivo — di quella di Luigi Cimara, che quando è sul palcoscenico pare che dica romanescamente: « Sono qui, ma non me ne importa nulla ». Ora, a questa attrice, è stata pagata la rispettabile cifra di un milione al giorno. Soltanto per questo il recensore ha ritenuto di insistere sul risultato della sua interpretazione.

Il Salou, il Simon, il Ninchi, il Cervi, e tutta quella schiera di attori di primo piano o medi che figurano nel film, han dato quanto si poteva chiedere: e particolarmente il Salou. Le « masse » si sono prodigate agli ordini del microfono di Blasetti, che si trova a suo agio proprio quando popolani e soldati, cavalli, bighe e leoni, si assiepano davanti alla camera. La fotografia — come in ogni film di Blasetti — è curata, e piace in certi esterni, ad esempio nella elegante cavalcata, vista da lontano e dall'alto, dei soldati che accorrono a salvare Se-

bastiano. Ingiusta, inoltre, ci pare l'accusa di falsi e cartapeste che sarebbero molto evidenti in *Fabiola*: dove cuoî e metalli, vesti e armamenti, sono spesso autentici, tanto che proprio in tali voci è da ricercare una delle ragioni dell'alto costo del film.

La tenacia e lo sforzo che hanno portato a termine questa complessa fatica non sono comuni, e fuor di luogo ci appare qualunque immotivata svalutazione di un film che, se mai, non doveva essere fatto, per dare modo ad altri dieci di prenderne il posto. Una volta compiuto, lo stile di Blasetti, la mole dell'opera, i problemi di indole economica che il film ha affrontato o mette in mostra, non si possono ridurre a un rifuto di quattro righe *sapienti*.

Resta evidente, sia in *Fabiola,* che in *Terra trema,* che in altri film italiani di questi tempi, un problema di sceneggiatura: e dovrebbe essere meglio avvertito dai produttori, i quali non possono continuare all'infinito ad avvalersi di assuefatti collaboratori senza aver coscienza delle vere manchevolezze imputabili alle loro cinegrafie, delle responsabilità di chi lavora al piano di previsione artistica del film. Manchevolezze che potrebbero essere evitate in presenza di pochi e autentici scrittori cinematografici (pochi: ho visto giornali d'altri paesi burlarsi delle schiere di sceneggiatori che appaiono nei titoli di testa di tutti i film italiani).

Diceva G. B. Angioletti durante una conferenza: « ci accusano di *letteratura,* ma la *letteratura,* e cattiva per giunta, che ho riscontrato in vari film, è proprio dovuta agli sceneggiatori di mestiere ». Diceva Zavattini: « Bisogna portare Ungaretti, Montale, Cardarelli nel cinema. Soltanto scrittori come loro possono porsi degli autentici problemi di linguaggio ». Ma chi si cura degli scrittori? Chi si prende la briga di *allenarli* (e almeno le maggiori case potrebbero farlo) per farli diventare scrittori cinematografici? Poiché tutti sanno che le vicende dei film hanno bisogno di logica, di unità e di credibilità, che i personaggi cinematografici parlano, e devono dire cose sensate, non banali, a volte suscitatrici di atmosfere poetiche. Nei film francesi è normale trovare firme di letterati tra i dialoghisti, i soggettisti, gli sceneggiatori. In Italia si ricorre ancora a scrittori che non sono scrittori: spesso un bell'effetto è sciupato da una battuta da rivista, da un modo di dire abusato, da una frase risonante.

Ho sentito, per tornare a *Fabiola,* dei critici avvicinare questo film allo sforzo di *Les Enfants du Paradis,* di *Amleto,* di *Ivan il Terribile.* Ebbene, ciò che vieta a *Fabiola* di porsi sullo stesso piano dei film citati è proprio lo scenario. Poiché, mentre trenta persone, talune delle quali di talento, vedevano sommerso il proprio contributo nei ripetuti rimaneggiamenti dello scenario — quasi pentola ribollente aperta a tutte le fatture —, Blasetti non ha potuto non rammaricarsi di avere accanto un solo Prévert, o magari, e meglio, i testi di cui si valeva l'Olivier; se non di scrivere di persona le proprie « novelle cinematografiche », come poteva fare quello spirito superiore di Eisenstein.

m. v.

Ultima tappa

Origine: Polonia '47 - *Produzione:* Film Polski Warszaw - *Regia di* Wanda Jakubowska - *Soggetto e sceneggiatura di* Wanda Jakudowska *e* Gerde Schneider - *Fotografia di* Borys Monastyrski - *Scenografia di* R. Mann, C. Piaskowski, J. Rybkowski - *Musica di* Roman Palester - *Attori:* Wanda Bartowna, Huguette Faghet, Tatjana Gorecka, Anna Gorecka, Maria Winogradowa, Barbara Drapinska, Barbara Fijewska, Annà Redichowa, Alina Jakowska, S. Srodka, S. Zacryk, W. Brochwiez, E. Dziewowski, K. Pawlowski, A. Slaska, B. Rachwalska, S. Drohocka.

Il documentario, per merito precipuo degli specialisti britannici, fiorí nel periodo compreso fra le due guerre mondiali; prima di allora non ebbe influenza virtuale sul film a soggetto, né tantomeno spiccate caratteristiche formali. Possiamo cosí dire che i film che hanno *documentato* la prima guerra mondiale non si sono affatto valsi, o solo in minima e trascurabile parte, delle esperienze dei documentaristi; al contrario, ed in misura inversamente proporzionale, quei film prodotti negli anni immediatamente successivi alla seconda guerra mondiale. Del resto, uno dei film piú intensi sulla ultima guerra è stato girato sulla chiave del documentario ad ampio respiro: parliamo de *La battaglia dell'Ucraina Sovietica* di Dovzenko. Questo di Dovzen-

ko è certo uno degli esempi piú cospicui e rappresentativi insieme a *Roma, città aperta* e *Paisà* di Rossellini, e al polacco *L'ultima tappa* di Wanda Jakubowska, dei film ispirati al conflitto mondiale del '39-45. Su un piano inferiore vanno citati alcuni altri film, come *La Bataille du Rail* di Clément, *La Dernière Chance* di Lindtberg, *Gli eroi del Pacifico* di Dmytryk, ecc. Nessuno di questi film, in ogni modo, prescinde da una visione realistica della guerra: in maggiore o minore misura l'esigenza del documentario è presente e influisce sulla narrazione, anche quando questa è del tutto ricostruita dalla fantasia. E il rigore portato da questa necessità intesa in senso universale, determina ed acquisisce uno stile che è possibile riscontrare in ciascuno degli esempi citati. La misura di questo stile comune varia in ogni caso secondo la personalità dei registi, secondo le loro esperienze particolari nel clima delle varie cinematografie, e, infine, secondo la diversa realtà obbiettiva dei varî paesi in cui i film furono realizzati. Cosí il tono acceso e caldo di Dovzenko e della Jakubowska è in diretta dipendenza con la guerra condotta nell'Unione Sovietica e nella Polonia dalle truppe hitleriane, quello scarno di Rossellini dal tipo di guerra particolare come si è svolta in Italia, ecc.

Ne *L'ultima tappa*, Wanda Jakubowska oscilla continuamente tra il documentario e il film a soggetto; e la stessa frammentarietà del film va giustificata in questa continua e imprescindibile necessità di non allontanarsi da una realtà di per sé stessa straordinaria. Eppure il risultato è raggiunto — nonostante questi limiti di partenza — anche sul piano della fantasia; e la dichiarazione che la Jakubowska ebbe occasione di fare dopo aver girato il film (« Se avessi messo nel mio film la realtà completa, forse non sarei stata creduta, talmente disumane e superanti qualsiasi immaginazione furono le degradazioni, le aberrazioni di cui fui testimone »), sta a dimostrare, tra l'altro, quanto il contenuto di questi film sulla guerra siano stati determinati e influenzati dagli avvenimenti e dalla cronaca tragica di quegli anni. Da questa cronaca, la Jakubowska scava con la macchina da presa e alle volte la sua analisi assume toni accesi e focosi, che in alcune inquadrature diventano addirittura gridi strazianti; e come illustrare meglio gli atti criminali consumati dai nazisti se non in questa forma di *reportage* sulla vita delle prigioniere nel *lager* di Birkenau? Quale altra forma di rappresentazione piú valida nel raccontare gli sterminî umani delle camere a gas? Per questo il ritmo della narrazione, qualche volta addirittura ossessionato, trova la sua piú esatta estrinsecazione contenutistica, mentre si adatta perfettamente al ritmo interno dell'immagine, che a sua volta viene volutamente esasperato. Ed è in tal senso che si può affermare la Jakubowska sia riuscita a raggiungere un risultato poetico e valido sul piano dell'arte. Gli episodi del film si intersecano e si tagliano vicendevolmente, cosa che porta, come abbiamo detto, ad una certa frammentarietà. D'altra parte non tutte le sequenze sono ugualmente narrate e raggiungono gli stessi risultati espressivi. Da segnalare, tra le sequenze piú forti, quella dell'inizio, con l'ondulare delle donne costrette a rimanere in piedi (era questo uno dei tanti « supplizi » inflitti alle disgraziate internate); quella della donna che dà alla luce un bambino, poi assassinato dal dottore del campo con un'iniezione; la donna che riesce a carpire la buona fede dell'infermiera ed ottiene l'iniezione, mentre la sua compagna, alla quale era stato destinato il medicamento, sta morendo e poco dopo, mancandole l'iniezione muore tra l'indifferenza dell'altra. Inoltre varie scene in esterno sono da ricordare per sinteticità e vigore (un po' insistito, invece, ci è sembrato il contrappunto della « banda » che suona per ore intere). La scelta dei personaggi è ottima, soprattutto per gli aguzzini tedeschi e le sorveglianti. Invece, dove la regista non sostiene la narrazione, è nel momento di concludere: il finale risulta, infatti, posticcio ed affrettato e ricorda, d'altra parte, quello del film sovietico *Compagno P* di Ermler.

In conclusione questo forte film di Wanda Jakubowska è una violenta e serrata requisitoria, nella quale la realizzatrice ha posto una partecipazione umana veramente profonda. La quale, d'altronde, non ha sempre saputo mantenere l'alto tono della narrazione. Sarà certo interessante rivedere alla prova questa dotata regista; per le qualità spiccate rivelate (qualità seppure non sempre maturate sul piano del linguaggio cinematografico) e per la storia del cinema polacco, da poco tempo ritornato all'attività

m. m.

D'homme à hommes

(D'homme à hommes) - *Origine:* Francia - *Produzione:* R.I.C.-R.A.C., 1948 - *Regía di* Christian-Jaque - *Scenario e dialoghi di* Charles Spaak - *Fotografia di* Christian Matras - *Musica di* Joseph Kosma - *Scenografia di* Robert Gys - *Direttori di produzione:* P. Albert *e* P. de Perregaux - *Attori:* Jean Louis Barrault, Bernard Blier, Hélène Perdrière, Louis Seigner, Maurice Escande, Jean Debucourt.

Christian-Jaque è riuscito una volta ancora a far trionfare il vecchio adagio sull'impossibilità di fare opera d'arte con i buoni sentimenti. E' Gide, credo, che ha dato corpo a quest'evidenza, come Wilde vent'anni prima dichiarava la natura mera invenzione dell'artista.

Lo scenario di Spaak, che ci sembra particolarmente frettoloso e schematico, racconta la storia di Henri Dunant, fondatore della Croce Rossa internazionale. Trovandosi per caso alla battaglia di Solferino, Dunant fu colpito dall'orrore della guerra vista da vicino. Non potendo far nulla per debellarla, pensò di « umanizzarla ». Trent'anni di lavoro furono necessari per convincere le nazioni ad accettare una pietà super-nazionale, accettazione lungi dall'essere assoluta se ricorderemo che la Germania nazista di ieri ne riconosceva appena il simbolo e che la Russia d'oggi non lo riconosce affatto. Ma Dunant — o l'idea che quest'uomo rappresentava — vinse. Un premio Nobel della Pace lo colse nell'ospizio ove terminava i suoi giorni.

Per rendere drammatica una vita che non è che una monotona pazienza, Spaak ha tracciato audaci perpendicolari, ha forzato i toni, ha dato colore a scialbissimi personaggi, ha trasformato episodi secondari — come i lavori d'Algeria o la battaglia di Solferino — in pezzi di bravura. Attraverso il dialogo di Spaak, Dunant non pronunzia piú che parole definitive e vive di assiomi e di parabole. L'insieme avrebbe forse potuto, trasformato in immagini, dare un film sopportabile. Ahimè! Christian-Jaque ha messo la sua notoria abilità al servizio d'un'enfasi dai vuoti paurosi. Qualche bella fotografia di Solferino o dell'assedio di Parigi non sono sufficienti a fare un film. Il quale, d'altronde, non è esente da semplici errori di grammatica, come l'interruzione del tiro prussiano sulla sponda *sud* della Senna che prosegue poi sulla sponda *nord*, ecc.. Ma la responsabilità piú grave incombe in J. L. Barrault, eccellente regista di teatro, ma pessimo attore, sulla scena e sullo schermo. Quando Barrault appare temo che il suo gestire vibratorio si comunichi all'apparecchio di proiezione...

In *D'homme à hommes* una strana febbre pervade Barrault dalla prima scena — nonostante la barba millenaria dietro la quale parla e agisce — fino ai momenti piú calmi della vita di Dunant. Barrault freme, si agita, annusa lo spazio, corruga la fronte, scocca scintille con gli occhi, vibra, respira e sospira. Barrault non è un attore: è una bottiglia di Leida saltellante sur un selciato.

La musica di Kosma è buona, come al solito, ed avviluppa il film. Bernard Blier è spassoso e naturale. Hélène Perdrière romantica senza sforzo (e il ragazzino che, nel film, è suo figlio, merita schiaffi), Rauzena un italiano approssimativo quanto l'accento genovese che le versioni nostrane danno a Fernandel; Escande, Debucourt, Denis d'Inès, Berthe Bovy son degni d'essere scritturati in un teatro di provincia.

Insomma, la Croce Rossa attende ancora che un film, un vero film, girato da un vero regista, con un'anima autentica, nasca dall'epopea grigia del suo fondatore.

l. d.

Rassegna della stampa

Ricordo di Louis Delluc

Dall'Ufficio Stampa dell'Ambasciata di Francia a Roma abbiamo avuto questo scritto inedito di Georges Charensol, su Louis Delluc, di cui ricorre nel mese di marzo il venticinquesimo anniversario della morte.

« Venticinque anni or sono veniva a mancare uno di quegli uomini cui l'arte cinematografica deve di piú: moriva Louis Delluc, la cui influenza sentiamo profonda in molti campi di quest'arte. Nella critica, coi suoi libri, coi suoi film, egli si batté per l'affermazione di questo nuovo mezzo d'espressione: lo aiutò a scoprire il proprio linguaggio: ed ebbe una parte di primo piano nella definizione d'una grammatica e d'una sintassi cinematografiche.

« La sua elegante figura era parte viva, all'indomani dell'altra guerra, di quel quartiere dei Champs-Elysèes che tendeva già a diventare il centro della vita cinematografica francese. Una sala di proiezioni, che esiste ancora, il « Colisée », aveva allora un bar, dove lo si trovava in compagnia d'un gruppo di amici che sono oggi tra i migliori critici e registi: René Clair, Léon Moussinac, Marcel L'Herbier, René Jeanne, Pierre Seize. Uno di essi, Lucien Wahl, ce lo descrive come un ragazzone molto sensibile, ironico, noncurante e vivace ad un tempo, poeta nell'anima, e polemista instancabile, quando si trattava di battersi per quell'arte nuova che era il cinema, di cui egli fu uno dei primi teorici chiaroveggenti.

Lucien Wahl ricorda di lui un accento malinconico: « Non vivrò a lungo! ». Nato nel '90, infatti, non aveva ancora trentacinque anni quando morí nel marzo del 1924, dopo aver creato attorno a lui un poderoso movimento che doveva ben sovravvivergli.

« Per comprendere la parte che ebbe Delluc nella creazione del nuovo linguaggio cinematografico, bisogna rifarsi al 1914. Il cinema francese trionfava sugli schermi mondiali, ma i suoi artigiani continuavano a considerarlo come un divertimento corrente, e non si preoccupavano affatto di rinnovarlo. Méliès e Zecca continuavano da anni ed anni a presentare gli stessi film, con gli stessi trucchi, le stesse corse: e il tentativo del « Film d'Art », che doveva attirare verso il cinema autori ed attori di teatro, era fallito: Louis Feuillade aveva inaugurato un genere che poi ha fatto fortuna, il cine-romanzo, ma il procedimento era vecchio, limitato. Vennero però in Europa i primi film di Charlot, e di Douglas Fairbanks, i drammi tipo *Forfaiture,* i film a episodi come *I misteri di New York*: per dei giovani francesi, quanto mai attenti alle manifestazioni di vita moderna, queste opere furono delle rivelazioni, non tanto in sé stesse, naturalmente, ma perché mostrarono loro concretamente le possibilità di quell'arte nuova. Si entusiasmarono soprattutto i poeti: Apollinaire, Blaise Cendrars, Max Jacob, Canudo. Ma Louis Delluc andò piú oltre, senza fermarsi a sognare davanti alle immagini in movimento: egli fondò riviste, dove teorizzò, studiò e fece studiare il movimento cinematografico nuovo: e scrisse dei libri. Abbiamo cosí *Cinéma et Vie* (1919), *Photogénie* ('20), *Charlot* ('21), *La Jungle du cinéma, Les Origines du cinématographe:* e soprattutto *Drames du cinéma* (1923), nel quale si trovano riunite le sue migliori sceneggiature, vale a dire quelle di *La Fête espagnole,* di *Fièvre,* di *Silence,* e di *La Femme de nulle part.*

« Il primo di questi film fu realizzato nel 1919 da Germaine Dulac: gli altri li realizzò egli stesso. Nei cinque anni che precedettero la sua morte l'attività di Delluc fu febbrile, come se egli prevedesse la fine, e volesse lasciare qualcosa di sé, un messaggio. La sua attività si

svolse prima nelle colonne del « Paris-Midi », il primo giornale francese che creò una rubrica cinematografica fissa: e poi nelle riviste « Film » e « Cinéma ». Infine, dopo il debutto come sceneggiatore, affrontò la macchina da presa.

« Il suo primo saggio, *Le Silence,* è particolarmente audace, poiché si tratta d'un monologo interiore. Con *Fièvre,* poi, egli tentò per primo di esprimere la poesia dei grandi porti, l'atmosfera di quei « bassi » che poi doveva impressionare tanto il cinema, fino a *Quai des brumes,* influenzando, poi, perfino il teatro: è evidente il legame tra *Fièvre* e *Maya,* infatti. Delluc diceva di voler invitare il pubblico a « passare, con film del genere, da Georges Ohnet a Beaudelaire e a Rimbaud, con uno stordimento salutare, dato dal fatto che in *Fièvre* c'erano dei personaggi impastati d'una concreta umanità, e fortemente delineati ».

« Ancor oggi questo film è considerato l'apice dell'opera di Louis Delluc. Ma sarebbe ingiusto non sottolineare l'influenza profonda che ebbero, non solo in Francia, *La Femme de nulle part, L'Inondation, Chemin d'Ernoa,* tutti interpretati dalla grande attrice drammatica Eve Francis, moglie di Delluc.

« Le lezioni di tali film non sono state sempre comprese: forse perché allora il cinema francese era troppo preoccupato della ricerca tecnica, e si sa che la trovata tecnica invecchia presto. Rimane comunque da tali film la dimostrazione che nessun tema, per sottile che sia, e nessuna azione, anche limitata all'interiorità, sfugge alla macchina da presa. Louis Delluc ha contribuito poderosamente a tale estensione del linguaggio, del campo del cinema ».

Georges Charensol

L'educazione dei sentimenti

Il film sovietico da circa dieci anni attraversa una fase di ripiegamento. Poco di esso si discosta dalla normale amministrazione. Evidentemente ha risentito in modo esplicito dello sforzo bellico sostenuto dall'Unione e dalle distruzioni compiute dall'invasione tedesca. Si può anche aggiungere un senso di disagio provato, involontariamente, dai grandi registi della passata generazione (difficilmente un regista cinematografico in un lungo periodo d'attività non perde la sincronia con il proprio tempo: forse vi sono riusciti solo Chaplin e Dreyer) che ha coinciso con una stasi creativa nella nuova generazione. Comunque, sul piano della produzione media, ed estraendolo dal suo contenuto, il film sovietico non ha nulla da invidiare a quelli che si proiettano di solito. Perché il pubblico se ne interessa scarsamente? Anche questo fa parte della *Educazione dei sentimenti,* come ha intitolato il suo film Donskoij, il solo della recente rassegna romana del cinema sovietico su cui si possano trarre considerazioni critiche. Gli altri, *Canzone siberiana. Incrociatore Variag, Questione russa, Anticò vaudeville, Pirogov,* restano nei limiti della mediocrità: e *Biancheggia una vela sul mare* era già noto ed è già stato lodato per le sue doti di pura e commossa franchezza narrativa, che comunque non hanno un largo ambito.

La nostra educazione è avvenuta nell'ambito di un'ideologia — o meglio di una compenetrazione di ideologie — opposte per natura a quella sovietica. Entrambe sono egemoniche: ma solo la seconda con vera giustificazione.

Il film sovietico, per sua natura, non ha preoccupazioni industriali o artistiche: ma unicamente pedagogiche, servendosi ora di una nobile fattura formale — come nel film di Donskoij — ora di motivi patetici e melodrammatici, popolari in senso minore, come negli altri film di questo festival. Non credo che sarebbe possibile altrimenti, fino ad un certo punto.

L'Educazione dei sentimenti viene compiuta dalla maestra di uno sperduto villaggio siberiano, per molte generazioni; dal principio del secolo e dal progressivo svilupparsi del movimento operaio, fino a questi ultimi anni. La tradizionale *Cavalcade,* nello spettacolo cinematografico, dà sempre un ottimo rendimento ed offre alla protagonista — Maretskaja, una giovane attrice di grande talento e di ottima scuola — la possibilità di interpretare tante variazioni sullo stesso personaggio con un virtuosismo che al tempo stesso si presta efficacemente alla commozione.

La maestra educa istintivamente e poi piú coscientemente, con vitale umanismo che agisce attraverso salde determinazioni morali, e pone la gioventú sul cammino migliore, la porta a perseverare nell'opera di liberazione dell'uomo. La mac-

china si indugia con felicità sulla vita pressoché naturale del villaggio, e raramente l'arte di un'attrice appare cosí utile allo schermo come nell'espressione di Maretskaja, luminosa e pura. La rigenerazione dei piccoli contadini, la lotta contro l'oppressione della società, sono narrate con un filo semplice e toccante, che lascia un lungo turbamento. Quando la lotta, che anche dopo la rivoluzione si prolunga rivolgendosi contro i kulaki, cede il posto all'esaltazione delle conquiste del socialismo, e della vittoria ottenuta sull'invasore nazista, il film improvvisamente cambia di tono, diviene falso e puerile: eppure, siamo sempre nell'educazione dei sentimenti.

Anche se in questo periodo storico la produzione artistica forse deve avere compiti di secondo piano, è necessario fermarsi o essere fermati a questa superficie? Non si può non pensare a una diversa sincerità, e convinzione: questo suggerisce la logica, anche se appare cosí problematico mettere in dubbio il marxismo-stalinismo di Donskoij. Non è una sincerità di ordine morale, ma di ordine estetico: Donskoij avrebbe dovuto e forse voluto esprimere in una forma diversa i suoi sentimenti. Qualcosa lo ha trattenuto: l'egemonia ideologica, d'altronde indiscutibilmente piú necessaria della sua opera. Nell'Unione Sovietica sono messi in disparte i nostri tradizionali concetti d'arte. Chiesi un giorno ad eminenti personalità artistiche sovietiche come mai fosse stato ammonito dalle loro associazioni il maggiore poeta russo, Boris Pasternack. Mi fu risposto: perché durante la guerra faceva eco agli uccellini. Io obbiettai che poteva essere stato piú utile per la guerra un ottimo cantore di uccellini che non un pessimo cantore di cannoni. Era vero? Fino a che punto si può avere fiducia nei poteri miracolistici della forma artistica? Al piú se ne possono accordare alla tecnica. Del resto, da mezzo secolo, la parte migliore dell'arte, quella che non sta chiusa nei gretti schemi umanistici come da noi, non ha continuato a ridere di sé stessa? Disse Piscator: l'arte non può piú rispondere: « se hai fame, vai a passeggio! ». E non si è dovuto riconoscere quanto fossero di poco conto nella vita degli uomini i personali valori artistici? Come i poteri attribuiti all'arte si debbano riscontrare anzitutto nell'arte che è tradizione ed elaborazione popolare, che vive da secoli e per i secoli in ognuno? Nell'Unione Sovietica la produzione cinematografica si occupa soltanto e direttamente di educare i sentimenti nella direzione che la coscienza politica della classe dirigente ritiene opportuna. A questo si sacrifica senza esitare la validità artistica, nel nostro senso disponendola in un altro, con realismo conseguente.

Le condizioni storiche dell'Unione Sovietica sono sostanzialmente diverse dalle nostre: perché già lo erano quelle della Russia e perché vi è sorto il primo stato socialista. Non ci si può stupire se le prime esperienze artistiche e cinematografiche ci appaiono ancora incerte nelle soluzioni. Esse riflettono una ricerca e una volontà che non sono ancora giunte in porto, e nel cammino seguono naturalmente obiettivi immediati. Questi punti di vista vengono osservati con rigore: un rigore che fà del cinema sovietico un ampio termine di riferimento nella situazione presente, attraverso il quale si potrebbero in futuro superare gli ostacoli che oggi il cinema ha anzitutto in sé stesso.

Il film sovietico, negli esemplari migliori presentati qua e là da noi — purtroppo irregolarmente — ha fermenti che lo potranno rendere indicativo, appena avrà risolto quelle contraddizioni che sono inerenti alle sue circostanze: e cioè quando la generale « educazione dei sentimenti » permetterà ai suoi artisti di muoversi con un proprio apporto ideologico, senza restare in un piano riflesso nella vita del paese, passivo e non attivo. Quando anche l'artista, eliminata dodunque ogni residua egemonica mentalità di classe, si sentirà ed agirà da uomo veramente libero.

Vito Pandolfi

(da « Sipario », n. 31-32).

La cultura e il cinema

Nella Rassegna d'Italia *(n. 1, gennaio 1949) Béla Balázs fa il punto fra cinema e cultura, toccando problemi estetici e filmologici e affermando la necessità di una cultura cinematografica anche nel pubblico, per il progresso stesso della cinematografia, che risentirà beneficamente della evoluzione e del raffinamento del gusto degli spettatori:*

E' generalmente ammesso e riconosciuto che il cinema influisce sulla folla

piú di qualsiasi altra forma d'arte. Anche i custodi ufficiali della cultura, pur con rincrescimento, hanno dovuto notarlo. Tuttavia, nessuno di essi ha sentito la necessità di mettersi in grado di conoscere quest'arte anche se ciò avrebbe dovuto esserne l'ovvia conseguenza. E' evidente che occorre avere una chiara idea dei mezzi tecnici e del gusto che determina lo sviluppo di questa cultura se non si vuol subirne l'influenza come quella di una qualsiasi cieca forza elementare. Bisogna saperla controllare e dirigere. Non è da dimenticare infatti che si tratta della piú grande influenza spirituale che mai si sia affermata sulle masse umane nell'intero corso della storia della civiltà. Perciò, la teoria di questa forma d'arte dovrebbe naturalmente avere piú peso di quella di qualsiasi altra, essendo essa, socialmente, la piú importante.

Non si può negare inoltre che oggi essa sia anche l'unica veramente popolare. Ciò, purtroppo, non nel senso originario, che cioè essa *sia* lo spirito del popolo; ma in quello inverso che essa, divenuta industria potentissima, *produce* lo spirito del popolo e, specialmente, quello delle città. Di conseguenza, l'educazione ad una cultura cinematografica è problema di formazione spirituale di popoli. Con tutto ciò, non si è ben compreso fino ad ora quanto la mancanza di una cultura appropriata, in tale branca, sia pericolosa ed irresponsabile.

Neppure in campo culturale si può prescindere da considerazioni sociali e tuttavia non è sembrato strano a nessuno che tra le estetiche artistiche manchi dappertutto quella del cinema. In ogni accademia troviamo bene delle sezioni per la letteratura come per ognuna delle arti tradizionali, ma neppure una per l'arte del cinema. (Soltanto nel 1947, e per la prima volta, è stato eletto membro dell'Accademia di Francia un regista cinematografico). Presso le università e gli istituti superiori, vi sono cattedre per ogni disciplina ma non per il cinema. (Solo a Praga nel 1947 si è aperto il primo istituto superiore ove si insegna la teoria dell'arte cinematografica a pari rango con le altre belle arti e la letteratura). Nei libri di testo delle scuole medie non c'è un capitolo per la cinematografia pur parlandosi in essi e diffusamente di pittura, letteratura ecc. Cosí accade che tali estetiche vengano fatte studiare a milioni di persone con scarso profitto perché i singoli poi leggono assai poco e non si curano di guardare quadri. Quegli stessi milioni di persone però frequentano le sale di proiezione, senza avere alcuna difesa contro l'ignoranza e la mancanza di cultura cinematografica perché nessuno ha mai insegnato loro come si guarda un film.

E' pur vero che non mancano scuole di cinema *per tecnici* — a Parigi, a Londra si costituiscono e si moltiplicano società ed istituti dedicati allo studio scientifico della « filmologia » — ma quel che è grave è che nel gran pubblico manchi del tutto l'idea di una cultura del cinema che non solo non è da confondersi con l'erudizione dei tecnici ma che è postulato della stessa civiltà umana non meno di un certo grado di istruzione generale. Chi non s'intendesse affatto di musica e di letteratura non verrebbe considerato colto, ma se qualcuno non avesse neppure una pallida idea del cinema e se non avesse mai sentito nominare David Griffith o Asta Nielsen, purché conoscesse le altre discipline sarebbe senz'altro reputato uomo di cultura al piú alto grado.

Cosí, dell'arte riconosciuta ormai come la piú importante, pare che non sia necessario conoscere qualcosa.

Eppure è necessario educare il gusto che controlla quest'arte che a sua volta educa il nostro gusto.

Finché i libri di testo, di estetica e di storia dell'arte non avranno tutti un capitolo dedicato al cinema, finché l'arte del cinema non avrà cattedre e corsi obbligatori in tutte le scuole medie, non avremo fatto il minimo per rendere chiara a tutti l'eccezionale importanza della nascita del cinema che ha segnato una svolta decisiva nella storia della civiltà umana.

Ma il destino medesimo di un'arte dipende dalla nostra stessa cultura specifica in materia. E' legge generale ed eterna che esista una interdipendenza ed un influsso reciproco tra un'arte qualsiasi e la cultura. Questa, infatti, guida il gusto del pubblico e il gusto del pubblico, raffinandosi, esige e rende possibile un piú alto livello di quella data arte.

E per il film ciò è vero cento volte di piú. E' possibile immaginare che uno scrittore, un pittore, un musicista, chiuso in casa crei un capolavoro incompreso o sconosciuto dai suoi stessi contemporanei, e che, tuttavia, dopo seco-

li esso venga compiutamente apprezzato dai posteri, poiché morto l'artista, l'arte non ha perduto nulla essendole rimasta, vitale, l'opera. Ma ciò non può accadere per il cinema, perché in esso non è l'artista che per incomprensione resta annientato: è l'arte medesima dato che essa non può dar luogo ad alcuna realizzazione. Infatti il cinema non è creazione individuale, solitaria, aristocratica, ma è un prodotto collettivo, complesso e persino industriale (e di una grande industria anche, che assorbe molti capitali). E ciò, si badi bene, non soltanto nel caso della produzione capitalistica che esige un utile finanziario immediato, ma anche nel caso di una produzione socializzata o nazionalizzata poiché neppure questa può permettersi di rivolgersi ad un ipotetico pubblico futuro. Condizione indispensabile per la nascita di un film è infatti un certo grado di successo, di comprensione. La situazione è paradossale; *prima dell'opera deve esistere un pubblico* capace di apprezzarla almeno in parte; e appunto su una simile anche se parziale adesione deve poter far calcolo l'impresa produttiva. Non si tratta cioè di un gusto passivo che gioisce di un risultato già pronto, ma *di un gusto creativo*. Si tratta di una conoscenza teorica ed estetica tale, che non si accontenti di seguire gli insegnamenti di opere già create, ma che ne esige di già preconizzate teoricamente. Necessitano esteti cauti e pubblico responsabile, insomma.

Tale è il senso e, nello stesso tempo, l'aspirazione delle organizzazioni degli « amici del film », ormai nati in quasi tutti i paesi civili. Esistono associazioni di « amici della musica » e di altre arti, le quali si sono costituite per rendere possibile la conoscenza e il godimento di opere d'arte non ancora popolari. Esse assistono la buona arte, che è sempre bisognosa di appoggio. Ma soltanto *quella già esistente*. Gli « amici del film », che sono anche preparati teoricamente, si offrono invece, quale pubblico anticipatamente assicurato perché il produttore (« *producer* ») possa tentare il meglio, anche se nuovo. Infatti, pochi sarebbero gli impresari che farebbero film scadenti per principio e che non farebbero volentieri film buoni con la prospettiva di un buon guadagno, tanto meglio se anticipatamente assicurato (ciò, naturalmente, se sapessero quale è il film buono). Cosí dello sviluppo dell'arte del cinema è responsabile anche il pubblico. Ciò è sempre piú evidente e si diffonde finalmente il senso di questa responsabilità. Parlando a un uditorio svizzero ho potuto sentire l'espressione « filmbewusst »: « questa è una città " filmbewusst ", dotata cioè di " coscienza filmica " » dicevano; era come se avessero detto, per es.: « proletariato con coscienza di classe ».

Nessuno degli esteti odierni nega per principio le possibilità artistiche del cinema. Ma alcuni ritengono che la nuova arte « non si sia ancora formata ». Aspettano le opere classiche per poterne trarre poi le loro dottrine. Aspettano gli « Shakespeare » del film. Ma come possono individuarli se non conoscono l'estetica del film? Dove troveranno i termini di valutazione, i principî di giudizio in base ai quali indicare e spiegare il bello?

Ecco, amici dell'estetica, la grande occasione per non essere ridotti soltanto a registrare il bello, prodotto in vostra assenza, ma per partecipare alla creazione, alla preparazione delle condizioni spirituali che gli sono necessarie.

Una teoria, che additi anche le ulteriori direttive, gli intendimenti delle leggi interne dello sviluppo, non sarà piú la civetta di Minerva che — al dire dello Schlegel — comincia a volare solamente al calar del giorno. Non sarà soltanto il riassunto delle somme di insegnamenti tratto *a posteriori* dall'arte già compiuta ma indicherà l'avvenire, si assumerà il rischio delle direttive che permetteranno di disegnare le carte geografiche di mari ancora sconosciuti. Sarà una teoria nuova che accenderà le fantasie; suggerirà nuove aspirazioni per chi cercherà nuovi continenti, per chi vorrà creare un'arte nuova. E questo sarà compito veramente degno di un esteta. Né ci consoli la supposizione che un gusto educato dalla cultura generale, dalle altre arti, possa bastare per indicare direttive anche per lo sviluppo di un'arte completamente nuova. E' vero il contrario e tra l'altro è dimostrabile che proprio la cultura basata sulle arti già esistenti ha costituito con le radicate vecchie immagini, con i vecchi concetti e giudizi, il maggior impedimento sulla strada di uno sviluppo nuovo dell'arte cinematografica in Europa. Proprio con le inapplicabili dottrine di altre arti vennero oppressi i principî nuovi. L'areoplano non è una cattiva

automobile, anche se è inadatto per correre sulle strade. Le grandi arti antiche documentate dalle esperienze di millenni hanno meno bisogno di teorie giustificatrici che non i primi contorni appena percepibili del gigante dell'avvenire che sta per sorgere tra fumi e nebbie.

E l'arte cinematografica, non ancora del tutto sviluppata, non offre forse una occasione senza pari all'estetica per studiarne le leggi dello sviluppo ora, mentre sta formandosi? Suonai la sveglia venticinque anni fa col mio libro *L'uomo invisibile,* e molte altre volte poi, e sempre inutilmente, la suonai di nuovo. L'unica arte di cui conosciamo il giorno di nascita è quella del film. Le origini delle altre si perdono nel buio dei tempi preistorici. I miti simbolici delle origini non svelano il segreto del come e perché siano nate e perché abbiano le forme attuali, le piú importanti manifestazioni umane. Né scavi, né ricerche sapranno mai spiegare il come ed il perché dell'arte nascente, né il ruolo che essa ebbe nella società primitiva.

Ciò perché non conosciamo lo stato di coscienza umana che la partorí, onde l'unico e sicuro metodo scientifico di ricerca, quello dialettico, non ha sufficienti basi per giungere a risultati concreti. Molti operano con ardite speculazioni, ipotesi, supposizioni gratuite. Cinquant'anni fa (anzi, veramente trent'anni fa) è nata un'arte nuova. Le accademie hanno forse istituito posti di osservazione? Hanno seguito con attenzione di ora in ora come si sviluppava l'embrione, il neonato, redigendone un diario ove annotarne le fasi evolutive?

Pure, valeva la pena per la scienza di scomodarsi. Se non altro perché, conoscendo la biologia dell'origine e dello sviluppo delle nuove espressioni artistiche, per analogia si sarebbe trovata una chiave per scoprire anche molti segreti riguardanti le origini delle arti antiche.

Béla Balázs

Riassunto in francese ed inglese dei principali saggi e note

LA FORMAZIONE DEI CICLI NELLA LETTERATURA E NEL CINEMA par Francesco Piccolo.

Par le mot « cycle », qui est familier à ceux qui s'occupent de littérature, on entend une matière poétique inépuisable, laquelle se représente sous des formes diverses dans une limite apparente qui est, plus proprement, un symbole de l'eternité et de l'infini. La littérature a des cycles différents dans les poèmes de la chevalerie, dans les chants des troubadours, dans le roman; et même le cinéma a ses cycles dans le « *western* », les films de Zorro, de Chaplin, dans les films à sujet napoléonien ou qui se basent sur l'histoire de *Marguerite Gauthier.*

A PROPOSITO DI JEAN VIGO par Glauco Viazzi.

Jean Vigo est même aujourd'hui, après quelques années de sa mort, presque inconnu dans l'histoire du cinéma, au moins au dehors de la France. Il y à peu de monde qui se rapporte à ses ouvrages en Italie, et cela est du aussi à la difficulté de prendre vision des oeuvres de ce réalisateur « anarchique » qui à dirigé *Zéro en conduite* et *L'Atalante.* M. Glauco Viazzi se propose dans cet essai de remplire un vide dans la culture cinématographique au dehors de la France.

TEORIA DI ROTHA par Guido Aristarco.

M. Aristarco continue, dans cet essai, ses aperçus des théories des plus importants esthéticiens du cinéma. Les ouvrages de Rotha, de *The Film Till Now* jusqu'à *Documentary Film* et à ses essais publiés sur divers revues et collections, sont examinés et jugés avec la compétence et l'abondance d'information qui sont propres è l'auteur.

INDIVIDUO E SOCIETA' IN CHAPLIN, DE SICA E NEL REALISMO AMERICANO par Paolo Jacchia.

L'auteur étude les rélations entre l'individu et la société telles qu'elles se présentent dans le cinéma italien (*Sciuscià, Ladri di biciclette*) et dans celui des Etats Unis; il examine *Monsieur Verdoux* en même temps que les films par Dmytrik, Kazan, Hellinger et Dassin, c'est à dire par les représentants du réalisme américain.

PAZZIA DI ANTONIN ARTAUD par Vito Pandolfi.

L'auteur présente, avec une large documentation, la contribution que le poète Artaud a donné au cinéma, soit en tant qu'acteur, soit comme intellectuel et écrivain de scénarios pour des films d'avant-garde parmi lesquels on doit mentionner *La Coquille et le Clergyman.*

* * *

LA FORMAZIONE DEI CICLI NELLA LETTERATURA E NEL CINEMA by Francesco Piccolo.

The word *cycle* is familiar to scholars of literature, meaning an inexhaustible poetical material that presents itself under various aspects within an apparent limit, and is almost a symbol of the eternal and infinite. Literature presents various cycles

in the poems of Chivalry, in the minstrels' songs, in novels; in the same way the cinema has its cycles, in *westerns,* in Zorro's and Chaplin's films, or those dealing with the history of Napoleon or the life of *Marguerite Gauthier.* This original argument is developed in an interesting and fascinating way by Prof. Piccolo, of the Rome University.

A PROPOSITO DI JEAN VIGO by Glauco Viazzi.

Jean Vigo is still, after some years of his death, almost unknown to film history — at leat outside France. Very few Italian critics refer to his work, due mainly to the difficulty of obtaining a personal knowledge of this « anarchical » director, who realised *Zéro en conduite* and *L'Atalante.* Glauco Viazzi intends to supply information about Jean Vigo and make him known also outside France.

TEORIA DI ROTHA by Guido Aristarco.

Following up to what previously stated about the theories of well known writers on film aesthetics, Guido Aristarco review in this essay Rotha's books, from *The Film Till Now* to *Documentary Film* and to the various essays published by Rotha in many magazines.

INDIVIDUO E SOCIETA' IN CHAPLIN, DE SICA E NEL REALISMO AMERICANO by Paolo Jacchia.

The author studies the relations between individuals and society in the Italian cinema (*Sciuscià* and *Ladri di Biciclette*) and in the American production, examining both *Monsieur Verdoux* and Dmytrik, Kazan, Hellinger and Dassin's films, the representatives of the American realism.

PAZZIA DI ANTONIN ARTAUD by Vito Pandolfi.

The author presents, supported by wide documentation, the contribution of the poet Artaud to the cinema, both as actor and intellectual and as avant-garde filmwright, among whose production *La Coquille et le clergyman* is particularly mentioned.

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*

Società Grafica Romana - Roma, Via Cesare Fracassini, 60 - Telefono 390.200

LA GRANDE STAGIONE 1948-1949

I SUCCESSI DI IERI

I MIGLIORI ANNI DELLA NOSTRA VITA
con Fredric March, Myrna Loy e D. Andrews

LA MOGLIE DEL VESCOVO
con Cary Grant, Loretta Young e David Niven

LADRI DI BICICLETTE
il capolavoro di Vittorio De Sica

IL FIUME ROSSO
con John Wayne, Montgomery Clift e J. Dru

PREFERISCO LA VACCA - COSÌ VINSI LA GUERRA
due technicolor con DANNY KAYE e le bellissime GOLDWYN GIRLS

IL SUCCESSO DI OGGI

ULTIMA TAPPA DEGLI ASSASSINI
con SCOTT BRADY, JEFF COREY, WHIT BISSEL, ROY BEST
...Non è un romanzo, è cronaca spietata di fatti veri

I SUCCESSI DI DOMANI

IL PROCESSO
di G. W. PABST

AL DISOPRA DI OGNI SOSPETTO
con Joan Crawford e Fred Mac Murray

BATAAN
con Robert Taylor, G. Murphy e T. Mitchell

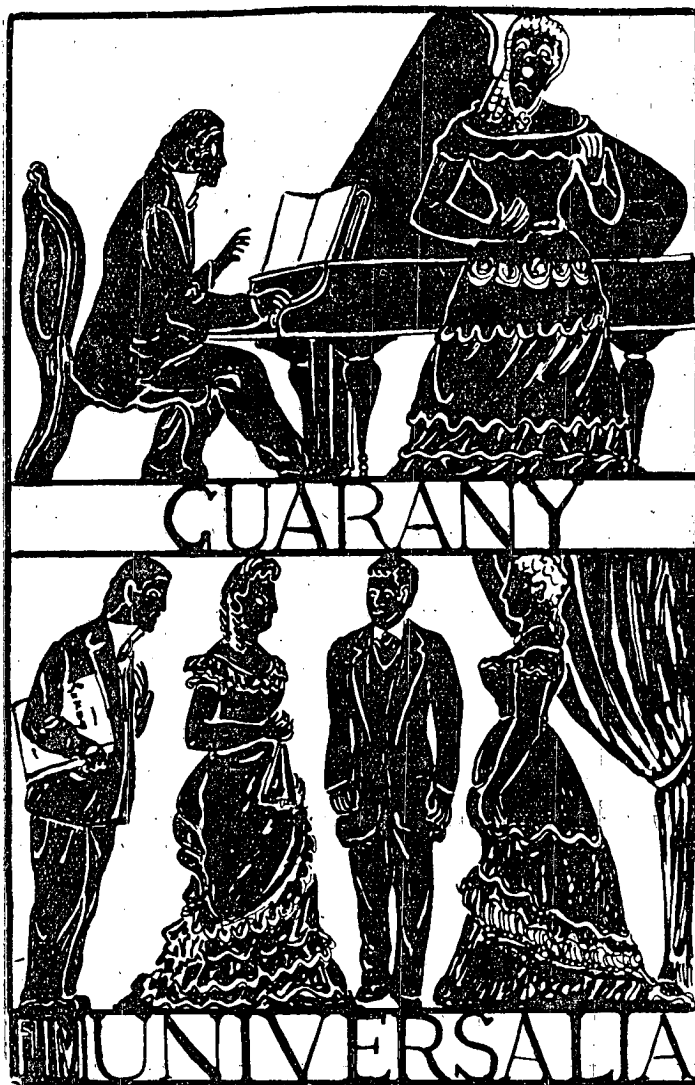
PATTO COL DIAVOLO
con Isa Miranda, Eduard Cianelli, J. François A. Vernon, L. Tosi Regia LUIGI CHIARINI
PRODUZIONE SALVATORI FILM - ENIC

Disegno di MANFREDO ACERBO *per il film Lux* **IN NOME DELLA LEGGE**

Disegno di Manfredo Acerbo *per il film Lux* **CAMPANE A MARTELLO**

La FILM UNIVERSALIA S.p.A. *è lieta di annunciare che è pronto per essere presentato su tutti gli schermi del mondo*

"GUARANY"

il film che attorno alla romantica figura del grande compositore brasiliano CARLO GOMES dà vita ad una avvincente vicenda d'amore e di fede che attinge alle più alte vette del sentimento e della commozione.

Per valore
di interpreti,
per splendore
di ambienti,
per la vivezza
di una musica
calda e dolce,
questo film
sarà lungamente
ricordato
come una sosta
incantata in
un mondo scomparso.

È un film di
RICCARDO FREDA

INTERPRETI:

ANTONIO VILLAR

MARIELLA LOTTI

con la partecipazione di

GIANNA MARIA CANALE

ALTRI INTERPRETI:

GUGLIELMO BARNABÒ	ANNA BUAZZELLI
VITTORIO DUSE	TINA LATTANZI
CARLO LOMBARDI	DANTE MAGGIO
LUIGI PAVESE	PIETRO SHAROFF

Musiche di Carlo Gomes - Edizioni Ricordi

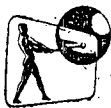
con la partecipazione di

LINA PAGLIUCHI - CARLO NERONI - F. FILIPPESCHI

Orchestra diretta da FERNANDO PREVITALI

Realizzato negli Stabilimenti Titanus - Esterni girati a Napoli e a Rio de Janeiro

Direttore di Produzione: GOFFREDO D'ANDREA

Direttore Generale della Produzione: RENATO SILVESTRI

J. ARTHUR RANK

PRESENTA UN "CLASSICO"

Una Produzione di THE ARCHERS

ANTON WALBROOK
MARIUS GORING
MOIRA SHEARER

Leonide Massine — Albert Basserman
Robert Helpmann — Esmond Knight
Ludmilla Tcherina

in

SCARPETTE ROSSE

IN TECHNICOLOR

Soggetto, produzione e regía
di MICHAEL POWELL ed EMERIC PRESSBURGER

EAGLE LION FILMS

"Una fiaba d'amore e di morte nel magico incanto della musica, della danza e del colore"

la Rassegna d'Italia

Diretta da SERGIO SOLMI

SOMMARIO - MARZO 1949

NOTE

RECENSIONI